Szöveggyűjtemény a művészettörténet-írás történetéhez

ELTE BTK Művészettörténeti Intézet
Budapest, 2011

A szövegeket válogatta: Endrődi Gábor

Oktatási segédanyag, készült a TÁMOP-4.1.2-08/2/A/KMR-2009-0052 jelű projekt keretében

Tartalom

Giovanni Morelli:
Művészetkritikai tanulmányok az itáliai festészetről.
A Borghese és a Doria Pamphili galériák Rómában (1890) ... 5
A müncheni és a drezdai galériák (1891) ... 44

Julius Meier-Graefe:
A barokk Greco (1912) ... 50

August Schmarsow:
A térealakítás mint az építészeti alkotás lényege (1914) ... 60

Wilhelm Vöge:
A természet tanulmányozásának úttörői 1200 körül (1914) ... 83

Max J. Friedländer:
A műértő (1919) ... 101

Émile Mâle:
A 13. század vallásos művészete Franciaországban. Tanulmány a középkor ikonográfiájáról és annak ihlető forrásairól (1925) ... 107

Hans Tietze:
A művészettörténet megelevenítése (1925) ... 125

Julius von Schlosser:
A képzőművészet „stílustörténete“ és „nyelvtörténete“. Visszatekintés (1935) ... 131

Richard Krautheimer:
Bevezetés egy "középkori építészeti ikonográfiába" (1942) ... 157

Rudolf Berliner:
A középkori művészet szabadsága (1942) ... 191

Dagobert Frey:
A műtárgy realitásjellege (1946) ... 210

Hans Sedlmayr:
Az építészet mint ábrázolóművészet (1948) 238

Harald Keller:
A szakrális kerek szobrászat Ottó-kori keletkezéséről (1951) 255

Creighton Gilbert:
Tematikus és nem-tematikus az itáliai reneszánsz képeken (1952) 276

Meyer Schapiro:
Stílus (1953) 301

Otto Pächt:
Művészi eredetiség és ikonográfiai megújulás (1967) 332

A tanulmányok eredeti megjelenési helye 342

Giovanni Morelli

Művészetkritikai tanulmányok az itáliai festészetről. A Borghese és a Doria Pamphili galériák Rómában

(1890)

Alapelv és módszer

Dans le choses du monde presque toute question
n'est qu'une question de méthode.[1]
La Bruyère

Firenzében egy idősebb férfi – aki megjelenéséből következtethetően az olaszok műveltebb rétegéhez tartozott, és akit többször alkalmam volt az ottani galériák termeiben egyedül vagy fiatalabb barátok kíséretében, szokatlan érdeklődéssel szemlélni és megvitatni a képeket – egy délutánon mellettem ereszkedett le a Pitti-palota lépcsőjén.

Ahogy azon a napon magával ragadtak Rubens egy tájképe mellett, melyet legutóbb megnéztem, a szép, nagyszerű terek, amelyekben mindazok a pompás képek ki vannak állítva, valamint a pompás mandulafák, ciprusok és tölgyek a palota kertjében, nem állhattam meg, hogy midőn az ajtón kiléptünk a szabad ég alá, az oldalamon haladó ismeretlen úrnak kifejezzem csodálatomat Brunelleschi nagyszerű épülete iránt. „Soha nem gondoltam volna", mondtam neki, „hogy egy köztársaságban ilyen hatalmas épületek keletkezhetnek!" – „Aztán miért nem, Uram?", válaszolta mosolyogva. „Úgy hiszi tán, hogy a művészet az államformától függ, és hogy van vagy volt valaha köztársasági és monarchikus művészet? Én inkább azt gondolnám, hogy a művészet és a vallás is éppúgy gyarapszik a köztársaságokban, mint a despoták alatt, feltéve, hogy a talaj és a külső feltételek kedvezőek a számára." „Mivel látom," folytatta, „hogy Ön tudja értékelni a mi nagy építőmestereinket, meghívom – ha nincs jobb terve –, hogy keresse fel velem a közeli Villa Ruccianót, a vidéki házat, amelyet Brunelleschi szintén gazdag polgártársa, Luca Pitti számára épített." „A mai este", tette hozzá, „olyan világos, a levegő olyan langyos, hogy biztosan nem fogja bánni az út csekély fáradságát."

Megköszöntem a kellemes férfi barátságos ajánlkozását, és elmondtam neki, hogy én oroszként, aki első alkalommal jött Itáliába, soha nem hallottam még erről a villáról, és hogy az útikönyvemben sincs róla említés.

„Az útikönyvek", jegyezte meg enyhén gúnyos hangon, „az utazóközönség széles körének számára készülnek, ez pedig akkor elégedett, ha nem terhelik agyon és nem fárasztják túlságosan

1 A világ dolgaiban szinte minden kérdés nem más, mint a módszer egy-egy kérdése.

látnivalókkal. Manapság ugyanis az utazásra nem élvezetként tekintenek, hanem sokkal inkább az úgynevezett általános műveltség kínzó követelményeként. Azért utaznak, hogy megérkezzenek, és ha már ott vannak, akkor arra törekednek, hogy túlessenek a megkerülhetetlenül szükséges látnivalóknak, amilyen gyorsan csak lehet, hogy aztán újult rezignációval tegyék ugyanezt a következő helyen. A mai élet alig engedi meg, hogy az ember rendezze a gondolatait. A napi események sietségben, egyik a másik után, vonulnak el a szemünk előtt, mintha csak egy *laterna magica* előtt állnánk, az egyik benyomás eltörli a másikat, és ebben a végtelen kavargásban és változásban nincs nyugalom, és nyugalom nélkül nem lehetséges a műélvezet."

„Mindez", mondtam, „túlságosan is igaz. Én is anélkül utaztam Münchenből Veronán és Bolognán keresztül Firenzébe, hogy ezeket a bizonyára érdekes városokat akárcsak felületesen is megtekintettem volna. Azonban a mentségemre hozzá kell tennem, hogy a sok könyv miatt, amelyet a művészetről és az esztétikáról Németországban és Párizsban olvastam, a művészettel és mindazzal, ami vele összefügg, olyannyira telítődtem, hogy elhatároztam, Itáliában már egy képgyűjteményt vagy templomot sem fogok felkeresni – ezt a szándékot azonban itt, Firenzében hamar el kellett felejtenem.

„Ön tehát korábban a régi művészet tisztelője volt, és Németországban és Párizsban, ahogy mondja, az ellenségévé vált annak?"

„Nem nevezhetném ellenségességnek az ellenszenvemet, inkább csömörnek." – „Ezt pedig", felelt a kísérőm, „alighanem a túl sok olvasás váltotta ki. A művészetet éppen hogy látni kell, amennyiben élvezetet és igazi tanulságot várunk tőle."

„Németországban, kedves uram", mondtam, „ezt másképp fogják fel. Ott mindenki csak olvasni akar, és a művészetet nem festve vagy faragva, hanem feketén-fehéren kinyomtatva akarja maga előtt látni."

„Sajnos", mondta az olasz, „olyan korban élünk, amikor az írás és a nyomtatás járványként terjed Európában, mintha csak mindenki kötelességének érezné, hogy embertársaival tudassa saját tudatlanságát." – „Na igen", jegyeztem meg, „az ostoba emberek a szemüket és a java idejüket olvasásra és írásra vesztegetik, és élni csak kevesen tudnak!" – „Németországban", vélekedett a kísérőm, „már a barátságtalan, nyers klíma is nagyban hibás lehet ezért a pszichológiai jelenségért. A hosszú és hideg téli éjszakák és a sok ködös nap az embereket olvasásra és írásra hívogatják, és mint ahogy a tenger nagy hajósokat és kereskedőket nevel, Németország földrajzi helyzete gondolkodók, írók és így egyúttal olvasók népét hívja életre. Fiatal koromban – és ez sajnos már nagyon régen volt – én is több évig német földön voltam, igen szeretem a német nemzetet, többségében felettébb tisztességes, megbízható és nagyon tanult emberek, és nincs a Földön még egy nép, amely a németnél nagyobb buzgalommal tanulmányozná a mi művészeinket a művészetünk jó korszakából. Csakhogy, úgy hiszem, megvan az a gyengéjük, hogy arról, amit megnéztek, túl sokat írjanak és sajnos ki is nyomtassák, mégpedig azelőtt, hogy a tanulmányaik gyümölcse teljesen beérett volna, nem törődve Horatius bölcs tanácsával,

amelyet Piso lelkére kötött: *nonumque prematur in annum*[2] – ezt a tanácsot, úgy tűnik nekem, a művészeti íróknak még sokkal inkább érdemes lenne megszívlelniük, mint a költőknek. Egy rossz költemény ugyanis olyan, mint az eldobott üres dióhéj, senkinek nem árt; ellenben egy műtárgy hamis szemlélete és megítélése, ha egyszer kinyomtatták, végtelen károkat tud okozni már azáltal is, hogy a tudatlan tömeg ismételgeti, a szerzője azonban már csak hiúságból sem fogja visszavonni."

„Teljesen igaza van", mondtam. „Ezek a könnyelmű művészeti írók számomra is mindig a világ leghiúbb embereinek tűntek."

„Napjainkban", folytatta a talján, „ezek a fiatal, tanulni vágyó emberek vonulnak le hozzánk az Alpokból. És ha szép az idő, már kora reggel ott látjuk őket tudásszomjtól hajtva, piros vagy barna kötésű vezetőikkel a hónuk alatt, elnyűhetetlen buzgalommal szemlézni a templomainkat és a műgyűjteményeinket. Valóságos öröm rájuk nézni! És időnként nagyon jól iskolázott műértőkkel is lehet találkozni közöttük, akik a régi mestereink műveit sokkal jobban tudják méltatni, mint – és ezt a mi nagy szégyenünkre kell beismernem – a legtöbben közülünk, akik az országban élünk, és így oly kényelmesen és nyugodtan tudhatnánk ezeket tanulmányozni."

„Ó, az Isten szerelmére", kiáltottam fel, „csak a műértőkről ne beszéljen nekem. Ezekről Németországban oly sok vitairatot olvastam, hogy azóta is cseng belé a fülem." „Tudnia kell ugyanis", jegyeztem meg a jajkiáltásom miatt még mindig meglepődött férfinak, „hogy a katedraprofesszorok, akik ott könyveket szoktak írni a művészettörténetről, ádázul fel vannak bőszülve a műértők ellen, és hogy a festők mindkettőt egyszerre korholják és gúnyolják, a művészettörténészeket és a műértőket is; sőt egynémely tréfamester azt mondja, a műértő abban különbözik a művészettörténésztől, hogy ért valami keveset a régi művészetből, miközben – ha a finomabb fajtához tartozik – semmit nem ír le ebből, az utóbbi ellenben sokat ír róla anélkül, hogy a legkevesebbet értené belőle, miközben a festők, akik nagyra vannak a technológiájukkal, általában sem az egyiket, sem a másikat nem értik meg."

A taljánnak, aki szemmel láthatólag semmit nem tudott erről a németországi tollharcról, hangosan fel kellett nevetnie a beszámolóm hallatán, úgy vélte azonban, járás közben csendesen elgondolkodva, hogy a tárgy mindenesetre alkalmas egy érdekes vita táplálására. Ezután egy darabig merengve haladt, egy szót sem szólt, mígnem végül egy zölt térre értünk az Arno partján, ahol pihenőre invitált. Ragyogó őszi este volt; a Palazzo vecchio fekete tornya karcsún és büszkén emelkedett a kék égbe, és a távolban, a fényben úszó párában látni lehetett Pistoia és Pescia kékes hegyeit. Amikor letelepedtünk, azt mondta: „Azt mesélte tehát, hogy Németországban és Párizsban a művészettörténészek nem akarják elismerni a műértőket és viszont?"

„Nem teljesen, Uram", válaszoltam; „a műértők azt mondják a művészettörténészekről, hogy olyan dolgokról írnak, amiket egyáltalán nem ismernek, ezzel szemben a művészettörténészek a maguk részéről félvállról veszik a műértőket, és csak a segédmunkásaiknak tekintik őket, akik odaviszik nekik az anyagot, de akiknek a művészet eleven organizmusáról fogalmuk sincsen."

2 Teljék le kilenc év (*Ars poetica* 388).

„Én mégis azt gondolom”, vélekedett a kísérőm, „hogy Németországban és Párizsban a professzor urak kissé túl messzire mentek az ítéletükben, és hogy a szóban forgó dolgot nem gondolták át eléggé.” „A vitakérdés egyébként nem tegnap merült fel”, fűzte hozzá, „hanem már nagyon régen. Számomra valójában úgy tűnik, hogy nem is egészen érdektelen, és ezért méltó arra, hogy pártatlanul és előítéletek nélkül vizsgáljuk meg.” „A műértő [*Kunstkenner*]”, folytatta aztán, „mi más lenne, mint a művészet ismerője [*Kenner der Kunst*] ?”
„A szó jelentése szerint mindenképpen”, jegyeztem meg. „A művészettörténész ellenben olyasvalaki, aki követi a művészet fejlődését annak első lélegzetétől fogva a végső elmúlásáig, és ezt aztán elmeséli nekünk – nem így van?”
„Legalábbis így kellene lennie. Ahhoz azonban, hogy valamilyen dolog fejlődését be lehessen mutatni, mégiscsak szükséges”, vélekedett az olasz, „hogy magát a dolgot, amelyről beszélünk vagy írunk, pontosan ismerjük. Anélkül, hogy előbb jártasságot szerzett volna az anatómiában”, fűzte hozzá, „aligha tud a fiziológiával foglalkozni.”
„Ez is világosnak tűnik”, mondtam. – „Ahogy a botanikusnak ismernie kell a növényeit”, folytatta aztán, „a zoológusnak pedig az állatait, hogy első látásra meg tudja különböztetni a kölyökoroszlánt a házimacskától, vagy a fügét a töktől, úgy a művészettörténésztől is elvárható, hogy jártas legyen az épületeinek, szobrainak és képeinek a körében, ha helyes áttekintést kíván nyerni róluk először saját maga, majd a hallgatósága vagy az olvasói számára. – Aki anélkül hág fel egy hegyre, mondja egy régi szerző, hogy előtte megismerte volna a sík vidéket, felérvén nem tudja majd megmondani, hogy a fák ott lenn olajfák vagy füzek, hogy nyárfák vagy ciprusok, azaz hogy északi vagy déli tájat lát-e; ezért, úgy gondolom, először a síkságot kellene megismernie annak, aki helyesen akarja a magasból felfogni és bemutatni a vidéket. Ha nem így történik, akkor tényleg lehet, hogy a táj leírása csak üres, bármely tetszőleges tájra ráillő frázisokból és hangzatos közhelyekből fog állni, és ennélfogva semmiképpen nem lesz találó.”
„De éppen ilyen a legtöbb úgynevezett művészettörténeti könyv”, feleltem.
„Régesrégen”, válaszolta az olasz, „ebben igazat adok Önnek, régesrégen mindenütt Európában ez volt a helyzet. A művészettörténet tanárai rendszerint írástudó esztéták voltak vagy akár tudós archeológusok, akiknek nem volt igazi érzékük a művészethez, és nem is tudtak róla semmi mást, mint amit éppen az elődeik könyveiből kívülről megtanultak vagy a festészet akadémiai professzoraitól élőszó alapján elsajátítottak. Manapság azonban, úgy hallom, Párizsban, Angliában és főleg Németországban ezen a téren egészen más a jellemző. Ott a művészettörténetnek majdnem minden egyetemen decens, világhírű oktatói vannak, akik közül mindegyik évente több remek tanítványt nevel és képez jövőbeli utódává.”
„Ó, sajnos túl sokat is”, jegyeztem meg. „Azok a tanárok, akikre ráillik az, ahogy Ön elképzeli őket, még a tudós Németországban is a kivételt jelentik a szabály alól, ugyanis itt is érvényes a közmondás: gyümölcséről lehet megítélni, milyen jó a fa. Nézze csak meg az embereket, akik hallgattak efféle előadásokat, és azoktól fellelkesítve lépnek be egy műgyűjteménybe. Vagy úgy

állnak ott, mint paraszt az állatkertben, vagy pedig, ha az emberiség tudományban képzett osztályához tartoznak, egyfajta művészeti kábulatban látjuk őket a képek elé lépni, anélkül, hogy igazából tudnák, mit is kezdjenek azokkal. Az egyiket a „szépnek" az imént tanára által adott lendületes definíciója gátolja meg abban, hogy Tiziano vagy Correggio előtte lévő képét szépnek találja; a másiknak a különböző festőnevek kavarognak a fejében, és nem engedik, hogy lássa a szeme előtt levő képet, mert a fiatalember már nem emlékszik jól, hogy a tanára Peruginót helyezte-e Botticelli, vagy inkább emezt amaz fölé, Tizianót állította-e Giorgione, vagy pedig ezt az előbbi elé; és itt, ahogy már mondtam, a műbarátok közül a legeslegképzettebbekről beszélek. A galériákat látogató nagy tömeg azonban nem talál más örömet egy-egy szoborban vagy festményben, mint hogy az ábrázolást összehasonlítsa az ábrázolttal, gondolván a tantételre, hogy a művészet ne legyen más, mint a természet majma. És így a jóemberek, mintha magától értetődne, Denner vagy Seibold egy-egy portréja előtt el is felejtik a mellette függő Tizianót vagy Holbeint."

„Ez sajnos", vélekedett a kísérőm, „nálunk is nagyjából így van, miközben minden művelt embernek legalább annyit meg kellene tanulnia a tanárától, hogy egy festményben ugyanazt az élvezetet találhassa meg, amelyet egy jó költemény vagy egy érdekes regény kínál neki.

„Hogyan lehetséges ez akkor, kedves Uram", szakítottam félbe, „ha a tanár, aki maga is járatlan a művészet nyelvében, vagy csak száraz művészneveket és adatokat, semmitmondó életrajzokat képes felsorolni, vagy pedig általános esztétikai közhelyekkel eteti a hallgatóit! Mégiscsak azt gondoltam, hogy a művészettörténet tanárának mindenekelőtt az kellene legyen a kötelessége, hogy a tanítványainak a figyelmét arra felhívja, ami jellegzetes egy műtárgyban. A tanulóknak el kellene sajátítaniuk a képességet, hogy a Quattrocento régimódi, szögletes művészei között is otthonosan érezzék magukat, szellemi kapcsolatba kerüljenek velük. Annál magasabb lenne aztán az élvezet, amelyet egy Raffaello, egy Tiziano, egy Giorgone, egy Correggio fennkölt műveiben találnak. Miért nem tud a tanult emberek nagyobbik része, még Németországban sem, semmit kezdeni a nagy Dürer műveivel? Azért, mert nem tanultak meg látni, mert a düreri kifejezésmód szögletes, gyakran szépség nélküli, mégis mindig jellegzetes volta számukra érthetetlen maradt." –

„Mindaz, amit mond, nagyon szomorú", jegyezte meg az olasz. „Azt hittem volna, hogy csak itt nálunk Itáliában, ahol a szólás, hogy *inertia est sapientia* [*a tétlenség bölcsesség*] még mindig érvényben van, ilyen rossz a helyzet az emberek művészeti képzésének terén, de hogy Európa más művelt országaiban, különösen Németországban ezzel szemben jelentős előrelépéseket tettek a többi tudományhoz hasonlóan a művészeti ismeretekben is." „Attól tartok azonban" – tette hozzá mosolyogva –, „hogy Ön szereti túlságosan sötét színekkel lefesteni a bajt. Meglehet, hogy a dilettánsok mindenütt, nem csak itt Itáliában, hanem Franciaországban, Oroszországban, Angliában és Németországban is, a képzőművészetben és az irodalomban egyaránt csak az érzéki élvezetnek hódolnak, hiszen azokat a magasrendű örömöket, amelyeket a tudás kínál az embernek, csak az arc verejtékével lehet megszerezni. Ha nem jutottunk el addig,

hogy a műtárgyat mindenekelőtt elemezni legyünk képesek, hogy az analízistől aztán eljussunk a szintézisig, akkor mégiscsak aligha mondhatjuk, hogy egy festményt megértettünk volna. És efféle képzettséget valóban nem lehet a nagy tömegtől megkövetelni. Mindazonáltal Németországban a művelt közönség, amely igen nagy, nagyobb mint Európa összes többi országában együttvéve, bizonyára aligha olvasna oly sok könyvet a művészetről, ha nem lelkesítené a vágy, hogy azokban a puszta érzéki élvezetnél valami többet találjon, és …"

„Kedves Uram", vágtam a szavába, „egy tanult ember, akinek van türelme végigolvasni azokat a vastag köteteket, amelyeket a művészetről évente kínálnak neki, a végén nagyjából annyit tud róla, mint előtte, ahogyan az velem is történt. Eközben persze olvashatott pompás frázisokat és esztétikai maximákat, amelyektől zúg a füle és zsong a feje, talán egyszersmind pár tucat vadonatúj művésznév és műszó is megragadt az emlékezetében, amelyekkel hivalkodhat például egy asztaltársaságban; csakhogy mindezek a nevek és adatok üresen csengenek, és így éppolyan kevéssé képesek bármiféle szellemi nyereséget nyújtani, mint a lendületes frázisok és az esztétikai receptek."

„Ha tehát hagyatkozhatom a szavaira, akkor mindenütt Európában nagy hiány van a művészettörténet rátermett, szakavatott tanáraiban, éspedig azon egyszerű okból, hogy még mindig a régi szokás szerint járnak el, és ezt a történetet a könyvekben és nem magukban a műtárgyakban tanulmányozzák."

„Legalábbis ez lehet az egyik ok", mondtam. „A sok és rossz tanár féltudású embereket nevel, és ezek mindenütt, a tudományban éppúgy, mint a politikában, zűrzavart és anarchiát okoznak."

„Nagyon igaz", jegyezte meg a kísérőm, „ezért mindig is azt gondoltam, hogy aki mások számára le akarja írni, vagy meg akarja magyarázni a művészet történetét, az először maga kell hogy világos fogalmat alakítson ki a műtárgyakról, amelyekből a művészet mégiscsak áll, vagy más szavakkal, minenekelőtt arra kell hogy rászokjon, hogy ezeket a műveket, legyen szó képekről, szobrokról vagy épületekről, értelemmel szemlélje és elemezze, bennük felismerje a fontosat a jelentéktelennel szemben, röviden: hogy megtanulja megérteni azokat."

„Ön itt", feleltem neki, „a művészet formai oldaláról beszél, azaz a műtárgyak külsődleges ismeretéről. És szívesen elismerem, hogy ebben bizonyos tekintetben igaza is lehet. Csakhogy a német művészetfilozófus a maga részéről megjegyezné, hogy a művész fejében már a formát nyert műtárgy előtt létezik annak ideája, és éppen ennek az ideának a megragadása, feltárása és megmagyarázása az a fő tárgy, amivel az igazi művészettörténésznek foglalkoznia kell, vagy más szavakkal, hogy elsősorban a műtárgyak belső vagy „centrális" megértése az igazi feladat, amelyet megoldani a művészettörténész hivatott. A művészettörténeti író pedig a maga részéről azt felené Önnek, hogy a művészettörténet fő érdeklődési területe nem annyira magukra a műtárgyakra, hanem sokkal inkább a népnek a kultúrájára kell hogy irányuljon, amelyből a műtárgyak erednek, és amelyek meghatározzák ezeket."

„Ebben az esetben azonban, eltekintve attól, hogy nehezen lehet egy dolgot bensőleg megismerni anélkül, hogy előtte megismertük volna külsődleg is, tehát ebben az esetben", mondta a

talján, „nem lenne többé művészettörténet, hanem lenne egyrészről művészetpszichológia, másrészről a civilizáció története; mind a kettő igen szép ága a filozófiának, csakhogy kevéssé alkalmasak arra, hogy támogassák a művészet megértését és ezzel valódi élvezetét. Nem mintha tagadni akarnám, hogy például bizonyos stiláris újítások okaival csak és kizárólag a kultúrtörténet tud kielégítően elszámolni. Ezek az esetek azonban ritkábbak, mint ahogyan azt be szokták ismerni." „Ezzel egyáltalán nem azt akarom mondani", tette hozzá nagy elevenséggel, „hogy ne lenne kívánatos, hogy a művészettörténet professzora időről időre, amikor erre éppen megfelelő alkalom kínálkozik, a forma és a technika tanulmányozásától a gondolat magasabb régióiba vezesse, vagy más szavakkal, hogy eltekintsen az egyes részlettől, és a hallgatók vagy az olvasók figyelmét felhívja az általánosra – hogy arra tanítsa őket, hogy megértsék a művészet fejlődési korszakai közötti összefüggést, és végül emelkedjenek a tények fölé és ítéljék meg azokat. Csakhogy nézetem szerint az ilyen felemelkedésekre csak mértékkel és a helyes időben kerülhet sor, különben a tanuló könnyen eltévelyedik, beleesik a régi hibába, és a saját gondolatait helyezi bele a tárgyba, ahelyett hogy a tárgyból csalogatná ki az azt megelevenítő gondolatokat. A tanulónak, úgy vélem, mindenekelőtt azt kell megtanulnia, hogy a műtárgyat olyan értelmesen és egyúttal olyan szeretettel vonja kérdőre, hogy a belátó szeretete által megmelengetett kép vagy szobor végül válaszoljon neki, és így mégiscsak a forma és a technika kell hogy maradjon a művészet minden tanulmányozásának az alapja." „Hiszen minden tudomány", fűzte hozzá, „a megfigyelésen és a tapasztalaton alapul: *Per varios usus artem experientia fecit, exemplo monstrante viam.*"

„Mindez nagyon szépen hangzik", jegyeztem meg, „és helyes is lehet teljesen; csakhogy mennyi idő- és pénzbeli költséggel terhelné a művészet iránt buzgólkodókat, ha követnék az Ön tanácsát; igen kevesen lennének abban a helyzetben, hogy művészettörténésszé váljanak. Ön, kedves Uram, az előírásaival bizonyosan inkább elijesztené és eltávolítaná a fiatal embereket a művészettől, mintsem odavezetné őket ahhoz, és ezzel százaknak venné el a kenyerét."

„A kenyérkeresetet hagyjuk ki a játékból", felelt a kísérőm száraz hangon; „aki a művészetet vagy a tudományt tehénnek nézi, amelynek az a dolga, hogy eltartsa őt, annak inkább azt tanácsolom, hogy bankárnak, ügyvédnek, fogadósnak vagy patikusnak képeztesse magát. A művészet tanulmányozása, ahogy én gondolok rá, mindenesetre sok-sok évet vehet igénybe, ezt szívesen elismerem. Ami azonban a pénzbeli költségeket illeti, úgy tűnik nekem, mintha azokat messze túlbecsülné. Ahogy a botanikus a friss és szárított növényei közt, a mineralógus és a geológus pedig a kövei és a fosszíliái között él és mozog, úgy a műértőnek is a fotográfiái között, és ha jómódú, akkor lehetőleg festmények és szobrok között is kell élnie. Ez az ő világa, ahol naponta kell gyakorolnia és finomítania a szemét; hiszen *visus, qui nisi est verus, ratio quoque falsa sit omnis.* Magától értetődik, hogy a művészetbarát eközben az őt körülvevő természet tanulmányozását sem hanyagolhatja el egy napig sem; ha meg akarja érteni a művészet műveit, akkor mégiscsak művésznek kell lennie neki magának is, azaz meg kell tanulnia, hogyan nézze az embereket és a dolgokat maga körül a művész szemével."

„Eme túlságosan nagy követelményekkel szemben, amelyeket a kezdő műértővel szemben támaszt”, mondtam neki, „sokmindent lehetne felhozni. Engedje meg nekem csak a következő megjegyzést: Hogy kívánhatja többek között, hogy aki kezdő a művészettudományban, képes legyen különbséget tenni a valódi és nem valódi műtárgyak fotográfiái között? Hiszen manapság mindent összevissza lefotografálnak, tücsköt és bogarat, valódit és hamisat.”
„Mármost”, felelte a talján, „miért látogatjuk a művészettörténészek előadásait, ha nem azért, hogy útmutatást kapjunk ahhoz, hogy önállóan gondolkodjunk és lássunk, megtanuljuk különválasztani a valódit a hamistól, a jelentékenyt a jelentéktelentől? Nem azért járunk iskolába, hogy a tanár szóról szóra elmondja azt, amit otthon sokkal kényelmesebben, kinyomtatva is elolvashatnánk, hanem azért járunk iskolába, hogy a tanár eleven, ösztönző szavai által fellelkesüljünk a művészet iránt, hogy a példákon keresztül tett útmutatása által megtanuljuk felismerni az igazit a hamissal szemben, a jellemzőt a nagy mesterek műveiben, legyen szó akár a téma megválasztásáról és felfogásáról, vagy a formák ábrázolásának és a színharmóniának a sajátosságairól.”
„Azonban láttuk már”, vágtam a szavába, „hogy az egész világon felettébb ritka madár az olyan tanár, amilyet Ön kíván. Ezen túl is úgy tűnik nekem, mintha túl messzire menne a művészettörténészekkel szembeni követelményeivel. Hogyan lehet egy embertől elvárni, hogy oly rövid élete alatt minden régi festőt megismerjen és megtanuljon különválasztani egymástól, és egy elfoglalt igazgatónak vagy professzornak, aki ezen kívül katalógusokat és könyveket kell hogy előállítson, az ég szerelmére, honnan lenne ideje arra, hogy mindent maga vizsgáljon meg és ellenőrizzen, és hogy még a másod- és harmadrangú mestereknek is a nyomába eredjen? Hogyan kívánhatja, hogy ugyanő pl. ellenőrizze a műértők eredményeit, elválassza a jót a rossztól, ha nem műértő maga is – hiszen a műértők között, mint ismert, ugyanannyi a senkiházi, mint a művészettörténészek között?! – Nem, amit kívánni lehet, sőt el kellene várni tőle, az az, hogy minden művészeti iskolának legalább az úttörőivel, a fő mestereivel tisztában legyen, és meg tudja különböztetni a műveiket a tanítványaikétól és az utánzóikétól, ne pedig – ahogy az gyakran történik – Michelangelo műveiként tukmáljon a közönségre tetszőleges szobrokat, vagy Verrocchio, sőt Leonardo munkáiként kétértelmű képeket , amelyek, hacsak nem félhomályban nézzük, csak a nagy művészek gyenge másolóitól származó produktumoknak bizonyulnak.”
„Amit mond, Uram, mindaz szép és jó”, válaszolta a kísérőm mosolyogva, „csak az a kérdés, hogy el lehet-e érni az egyiket a másik nélkül. Hiszen csak úgy tudom egy ember nagyságát és lényegét helyesen felmérni és megítélni, ha őt egy másik mellé – akár nagyobb, akár kisebb mellé – állítom, és összehasonlítom vele. Tegyük fel például, hogy az Ön művészettörténésze – ami nagyon is lehetséges –, azért keres fel egy galériát, hogy ott elsősorban Tizianót tanulmányozza; hogyan lenne képes a derék ember, ha valóban komolyan veszi a dolgot, teljesen elzárni a szemét a Cadorei nagy elődeinek és kortársainak ugyanabban a gyűjteményben szintén szembevilágló és integető festményei előtt? Nem lehetne-e feltételezni, hogy a tudásszomja

Tiziano műveinek tanulmányozásától egyúttal elvezeti elődei és kortársai – a Bellini-fivérek, Carpaccio, Giorgione, Lorenzo Lotto, Pordenone, Palma stb. – festményeinek a tanulmányozásához? De hagyjuk is ezt a vitapontot, egyelőre megelégszem azzal, ha elismeri, hogy egy művészettörténeti szerzőtől legalább annyit el lehet várni, hogy a fő mestereket, a különböző művészeti iskolák nagy személyiségeit ismerje annyira, hogy viszonylagos biztonsággal meg tudja különböztetni őket a tanítványaiktól és utánzóiktól."

„Igen, ez méltányos elvárásnak tűnik számomra", válaszoltam.

„Úgy véli azonban", folytatta a kísérőm, majd kicsit elcsendesedett és mosolyva a szemembe nézett, „úgy véli, hogy ez olyan könnyű dolog? Nem foghatok hozzá pl. Leonardo vagy Raffaello műveinek a tanulmányozásához anélkül, hogy előtte ne néztem volna körül alaposan Itália minden művészeti iskolájában. És ha aztán Leonardót vagy Raffaellót közelebbről meg akarom ismerni, helyesen akarom megérteni és megítélni a művészet e két héroszát, akkor nemcsak annak a művészeti iskolának a művei kell hogy a látóteremben legyenek, hanem meg kell tanulnom megítélni az elődeiket, a kortársaikat és a közvetlen tanítványaikat is, hogy megmondhassam, milyen előnyökkel gazdagította a mester az iskoláját a felfogásban, az ábrázolásban és a technikában. Ha az ítéletem nem ezen a szilárd és széles bázison áll, akkor az mindig csak egyoldalú és hiányos marad, egyszóval nem tarthatok igényt a művészet értőjének nevére."

„De kedves Uram", szakítottam félbe, „az afféle kiterjedt és hosszadalmas stúdiumok, amelyeket a művészettörténészről feltételez, egyre inkább puszta műértővé változtatná t őt! Nem is maradna már ideje, hogy az igazi művészettörténetet művelje."

„Ezzel", választolt az olasz derűs arccal, „a fején találta a szöget. Igen, helyesen mondja, az Ön művészettörténeti írója fokozatosan eltűnne – ami, ahogy Ön is meg fogja erősíteni, nem lenne nagy kár –, és egyre inkább előbújna belőle, mint bábból a pillangó, a műértő."

„Amit erről mond", jegyeztem meg neki kissé kellemetlenül meglepetten a diadalmas kifejezésétől, „amit erről állít, azt egyáltalán nem tudom megerősíteni. És annak bizonyításául, hogy nincsen igaza, vagy legalábbis a művészettörténészekkel szemben támasztott igényeivel túl messzire megy, engedje meg, hogy a két legújabb, Raffaello Sanzióról szóló művel szembesítsem. Az egyik közülük egy valódi díszkötet, Párizsban jelent meg, a másik Berlinben, tehát a történeti művészetkutatás két „központi pontjáról" van szó. És miközben az előbbi egész Párizsban, és ezzel az egész művelt világon, fiatalok és idősek körében egyaránt tetszést aratott, addig a berlini művészeti professzor könyvéről el lehet mondani, hogy legalábbis a Spree partján valóságos ujjongással üdvözölték. Mármost biztosíthatom arról, hogy mindkét szerző művészettörténész, méghozzá a vegytiszta fajtából, és semmiképpen nem műértő. Sőt, mindkét úr igen zokon venné Öntől, ha műértőknek akarná őket tekinteni, ugyanis a »képnézegetés« egyenesen szálka a szemükben."

„Ilyesmi", szakított félbe a talján hangosan felnevetve, „ilyesmi nem is jutna eszembe álmomban sem." Aztán visszafogottabb elevenséggel folytatta: „Nem, nem, Uram, csak beható, komolysággal és szeretettel művelt tanulmányok útján válik a művészetbarát, anélkül hogy

tudná, műértővé, ez pedig megint csak, anélkül hogy elkerülné a figyelmét, művészettörténésszé – már feltéve, hogy megvan benne az ehhez való anyag, ami – ahogy ez magától értetődik – a *conditio sine qua non*. Bármely fiatalember mondhatja *a priori*: plébános, ügyvéd, professzor, földmérő, orvos, mérnök akarok lenni, sőt akár képviselő is, ha van pénze, azonban nevetséges lenne, ha egy 20 vagy 24 éves ifjú azt mondaná: műértő, hovatovább művészettörténész akarok lenni."

„És ez mégis", jegyeztem meg, „nap mint nap megtörténik, mégpedig olyankor, ha valaki az emberi tudás más területein elakadt és belátta, hogy azzal nem fogja tudni megkeresni a kenyerét."

„Ez nem jelent semmit", válaszolta a kísérőm, „feltéve, hogy kivételről, nem pedig a szabályról van szó. Az emberi tudás minden ágában előfordulnak ilyen esetek, a tudományokban éppen úgy, mint a művészeti gyakorlatban. Térjünk azonban vissza a témánkhoz. Azt akartam tehát csak mondani, hogy a művészettörténész csírája, ha megjelenik egyáltalán, csak a műértő fejében fejlődhet és virágozhat ki, vagy más szavakkal, hogy a majdani művészettörténeti író számára a történetének az alapvonalai a képtárban és nem például a könyvtárban kell hogy felderengjenek; röviden: ahhoz, hogy valaki művészettörténésszé váljon, mindenekelőtt műértőnek kell lennie."

„Számomra is", mondtam, „mindig az Ön nézete tűnt helyesnek, nevezetesen először hogy belső késztetés nélkül senkinek nem kellene művészettörténeti tanulmányokra adnia a fejét, és másodszor hogy csakis maga a művészet alkotásainak a tanulmányozása alkalmas arra, hogy az emberben kiérlelje a hivatást, hogy művészettörténetet írjon. Lehetek az elméletben és az esztétikában akár a legképzettebb ember is anélkül, hogy fikarcnyi érzékem lenne a művészethez. *Exempla sunt odiosa*."

„Milyen igaz", jegyezte meg az olasz, „és itt Itáliában mégis szinte az összes újabb művészettörténeti írónk nem más mint esztéta, méghozzá többnyire nem a különösebben szórakoztató fajtából, aminek folytán nálunk aztán a művészettörténet is főleg abban látja a feladatát, hogy pompázatos képleírásokkal, jól csengő frázisokkal, többé-kevésbé pikáns aperçükkel és analógiákkal villogjon és kenyerezze le az olvasót: olyan foglalatosság ez, amely azok számára, akik vállalkoznak rá, talán szórakoztató lehet, a komolyabb olvasónak azonban nemcsak hogy csekély maradandó nyereséget hoz, hanem többnyire untatja is, és tompítja a szellemét. Másfelől a művészettörténészeink, nevezetesen a helyi kutatók és az állami alkalmazásban dolgozók szokás szerint szigorú, sőt kínos lelkiismeretességgel kapaszkodnak a hagyományba, hangozzék az bármennyire is gyermetegen vagy otrombán."

„Ez nemcsak Önöknél, Itáliában van így", mondtam neki, „pontosan ugyanígy van ez nálunk, Oroszországban is; mert aki el akar csípni egy hivatalt, vagy igyekszik megtartani azt, az semmi szín alatt nem ingathatja meg a hagyományt, már csak azért sem, nehogy megsértse a birodalombeli pártfogóinak és klienseinek az előítéleteit."

„Nem azt mondom", jegyezte meg a firenzei, „hogy a hagyományt teljes egészében el kellene

vetni; csak éppen nem lehet evangéliumként tekinteni rá, nem tömheti be a kritika száját. A műtárgyak meghatározásában azonban minden érvényességét elveszítette. Ha meggondolom, mennyi abszurd monda került forgalomba még napjaink világtörténelmi személyeiről és eseményeiről is – történjen ez pártos szenvedélyből, könnyelműségből vagy akár az embereknek abból a született mániájából, hogy a legegyszerűbb esetet is felnagyítással vagy lekicsinyléssel eltorzítva, sőt gyakran felismerhetetlenné téve tegyék érdekessé –, és emelkedett aztán a hagyomány jelentőségére; ha továbbá meggondolom, hogyan ismert fel az újabb kritika délibábként más, ránkhagyományozott mondákat, és hogyan selejtezte ki már azokat a népek történetéből, ahová befészkelték magukat, akkor nem tűnik teljesen indokolatlannak az a nagy bizalmatlanság, amely hosszú tapasztalat alapján kialakult bennem a régi művészek személyiségére, valamint számos műtárgyra is gombaként rátelepülő úgynevezett hagyománnyal szemben. Úgy hiszem ezért, hogy a művészettörténetben a hagyomány csak körülbelül ugyanazzal az értékkel – ha nem épp még csekélyebbel – bírhat a kutató számára, mint a világtörténelemben. És elég néhány példa, hogy meggyőzze Önt, hogy csak a legnagyobb óvatossággal lehet használni ezt a segédeszközt is, amely körül oly sok lármát csapnak a művészettörténészek. A hagyomány Andrea del Castagnót mindaddig barátja és munkatársa, Domenico Veneziano gyilkosaként tüntette fel, amíg ismert levéltárosunk, Milanesi jóvoltából napfényre nem került egy írásos dokumentum, amelyből kiviláglik, hogy a gyilkos még az áldozat előtt jobblétre szenderült. A hagyomány szerint Leonardo da Vinci a művészetkedvelő király, I. Ferenc karjaiban halt volna meg, miközben tény, hogy őfelsége, a franciák királya Leonardo halálának napján egyáltalán nem azon a helyen tartózkodott, és valószínűleg egészen más dolga volt, mint hogy az idős művésznek kegyelettel lezárja a szemét. A hagyomány Vasari révén arról tudósít, hogy az ifjú Raffaellót apja mutatta be és ajánlotta tanárának, Peruginónak; a hagyomány szerint az öreg Giambellino szenátornak öltözve, lopva leste volna el Antonello da Messinától az olajjal való festés új módját; a hagyomány továbbá még mindig Beatrice Cenci élet után festett portréjának tart egy csinos római lányról készült bájos, sokat csodált modelltanulmányt a Barberini-galériában; végül a hagyomány szerint a fiatal Raffaello készítette volna tanára, Pinturicchio számára a kartonokat annak a sienai dómkönyvtárban lévő falképeihez. A képek együgyű kereszteléseiről, amelyek nálunk a hagyományra hivatkozva még mindig dívnak, egyáltalán nem is akarok beszélni, mert túlságosan kifárasztanám vele."
„Egész biztosan", mondtam.
„Az mármost, hogy az előítéletektől mentesebb és belátóbb kritika", folytatta, „napjainkban egy sor ilyen ízetlen, sőt egyenesen gyermeteg fikciót felszámolt, egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne maradt volna még elég tennivalója. Azonban egyelőre tegyük félre ezt az alárendelt témát, és forduljunk ismét az előzetesen kimondott alaptétel felé, hogy ugyanis a művészet történetét csak és kizárólag magukból a művészet alkotásaiból kell tanulmányozni. A könyvek fölött ülve az embr szinte mindig elveszik. Azt ugyan szívesen elismerem, hogy az a fogalom, amelyet jó reprodukciók és ábrázolások alapján alkothatunk az egyiptomiak, az indusok, az

asszírok, a káldeusok, a főníciaiak, a perzsák stb. művészetéről, valamint a görög művészet kezdeteiről, nem pusztán az általános műveltségünk szempontjából hasznos, hanem az efféle stúdiumok – meg vagyok róla győződve – a bennünk lévő művészeti érzéket is élesítik és bővítik, természetesen feltételezve, hogy van bennünk ilyesmi. Azonban csak azt a művészetet, amely a legbensőségesebb összefüggésben áll a mi saját kultúránkkal, egyedül azt tudjuk tökéletesen megérteni és magunkba fogadni, és ezt a művészetet, ahogy mondtam, nem könyvekből és írásos dokumentumokból kell megismernünk, hanem mindenekelőtt a műtárgyakból, méghozzá abban az országban, azon a talajon és azon ég alatt, ahol ezek készültek és naggyá lettek. Aki meg akarja érteni a költőt, mondja Goethe, annak a költő földjére kell mennie."

„Mindaz", feleltem, „amit Ön felhoz a tézisének az alátámasztására, nevezetesen hogy csak a forma és a technika beható, szakadatlan tanulmányozása vezethet a művészet igazi ismeretéhez, és hogy ilyen módon senkinek nem volna szabad a művészettörténethez merészkednie azelőtt, hogy műértővé vált volna, mindez lehet, hogy igaz és helyes, sem elismerni, sem tagadni nem kívánom, mert még nem haladtam annyira előre a tanulmányaimban, hogy megengedhetném magamnak, hogy határozottan Ön mellé álljak vagy ellentmondjak. Arról azonban előre is biztosíthatom, hogy Európában a mai műértők és művészettörténészek – legalábbis amennyire alkalmam volt megismerni őket – egyaránt szívből az arcába nevetnének a követelményeinek a hallatán. Ezeknek az uraknak az lenne az ellenvetése, hogy az igazi, a természet által predesztinált műértőnek és művészettörténésznek egyáltalán nincs szüksége minderre a szellemet és időt gyilkoló ócskaságra, aminek a birtoklása Önnek a szívügye, hanem számára tökéletesen elég az összbenyomás, amit tesz rá egy műtárgy, legyen az kép vagy szobor, ahhoz, hogy a festmény vagy a szobor mesterét első pillantásra felismerje, illetve hogy az összbenyomáson vagy intuíción, valamint a hagyományon kívül csak az írásos dokumentum érvényességét ismerik el, hogy teljes bizonyosságra jussanak afelől, hogy egy műtárgy ettől vagy attól a mestertől származik; ellenben minden más segédeszköz legfeljebb csak a bamba szemnek nyújthat szolgálatot – valahogy úgy, mint az úszóöv az úszni nem tudóknak –, ha nem éppen arra szolgálnak, hogy kárhozatos zavart vigyenek a művészet tanulmányozásába és »a legveszélyesebb dilettantizmust« táplálják nagyra."

„Ezek az ellenvetések", válaszolta a firenzei, „itthon is felmerülnek a formák és a technika méltatásával, azaz a behatóbb elemző vizsgálatokkal szemben, méghozzá leghangosabban azok részéről, akiknek sem hajlamuk, sem kedvük nincs semmilyen komoly stúdiumhoz. Sőt, még olyan embereket is ismerek, akiktől sem az értelmet, sem a műveltséget nem lehet elvitatni, de úgy hiszik, hogy egy dolognak a becsülete sérül azzal, ha felfogjuk, és így egy műtárgy formáinak és technikájának tanulmányozásától éppúgy idegenkednek, mint például a természettudós népségtől. Vizsgáljuk meg mármost, ha megengedi, ezt a nézetet teljes nyugalomban. Azt mondja tehát, ha jól értem, hogy a művészettörténész Németországban és Párizsban csak az intuícióra és az írott forrásra helyez hangsúlyt, maguknak a műtárgyaknak a tanulmányozását ellenben időrabló tevékenységnek tartja, amely nem vezet célhoz. Semmiképpen nem akarom

kétségbe vonni, hogy a finom és nagyon gyakorlott szem számára nagyon sok esetben az összbenyomás vagy az intuíció önmagában is elég ahhoz, hogy kiderítse egy műtárgy mesterét – csakhogy, ahogy nálunk a közmondás tartja: *l'apparenza inganna*, azaz a látszat gyakran a bolondját járatja velünk. Azt állítom ezért – és ezt több száz példával tudnám alátámasztani –, hogy ameddig a műtárgyak meghatározása csupán az összbenyomásra marad bízva, az egyes nagy mesterekre jellemző sajátos formák megfigyelésen és tapasztalaton alapuló ismeretének kontrollja nélkül, addig továbbra is bizonytalanul fogunk mozogni, és a művészettörténet következésképpen – ahogy eddig is – ingatag talajon fog állni. Ama urak nézete szerint tehát műértők, ahogy mondani szokás, éppúgy eleve annak születnének, mint a művészek?"
„Mindenesetre", mondtam, „ez az uralkodó vélemény napjaink sok hangadó műértőjének a körében."
„Én ezzel szemben amondó vagyok", felelt a kísérőm, „hogy mind az egyik, mind a másik tézis *cum grano salis* értendő. Művésznek annyiban mindenképpen születni kell, hogy sok az olyan ember, aki egyáltalán semmi művészeti érzéket nem hoz magával a világra, mint ahogy másfelől sok olyan is van, akinek nincs érzéke a tudományhoz. Azt gondolom azonban, hogy kedvező külső körülmények nélkül és stúdiumok nélkül egyik szakmában sem visszük semmire, sem a művészetben, sem a tudományban. Meglehet, hogy az egyik ember a képzőművészet iránt, egy másik valamely tudomány iránt születik több tehetséggel; tanulmányok és napi gyakorlás nélkül azonban egyik is, másik is balga marad. Legnagyobb művészeink – például Ghiberti, Pollaiuolo, a Bellini-fivérek, Correggio stb., sőt maga az urbinói Raffaello is – többségben művészek fiai voltak és apáik legzsengébb ifjúságuktól fogva a művészetre szánta őket, és okította őket abban; az atyai késnyszer nélkül többük, talán maga Raffaello is, a tudomány, a kereskedelem vagy az ipar felé fordultak volna. Ugyanígy van ez a műértőkkel is. Ezeknek mindenképpen érzéki természetűnek kell lenniük, kell hogy legyen szemük a formák és a színek bájához, semmiképpen nem szabad úgynevezett filozófusdudort növeszteni a koponyájukra; csakhogy a született művészeti érzék, amely a gyakorlat útján intuícióvá válik, mégsem elég a művészettudományhoz, ha nem finomítják és képezik maguknak a műtárgyaknak a hosszadalmas tanulmányozásával. *Fuggi i precetti di quelli speculatori, che le loro ragioni non sono confermate dalla sperientia*, mondta már Leonardo da Vinci (»vesd meg azoknak az okoskodóknak a tanításait is, akiknek az érveit nem erősíti meg a tapasztalat«). Tapasztalatból beszélek, Uram. Ezen a földön felnővén, ahol ugyanezek a pedáns maximák sajnos már régóta elterjedtek, én is – nyíltan be kell vallanom – a nevezett nézeteknek hódoltam, amelyek, ahogy Ön mondta, Párizsban és Németországban grasszálnak; hiszen itt Itáliában régtől fogva ahhoz szokik hozzá az ifjúság, hogy minden dologban a hegyeken túlról hozzon jelszavakat. És így én is éveken keresztül, a puszta intuícióra hagyatkozva a ködben botorkáltam, és mindannyiszor fegyvert ragadtam, amikor csak olyan emberekkel találkoztam, akik nem voltak hajlandóak osztani az én tévedhetetlennek gondolt véleményemet; – az ítéletünk ugyanis sokkal inkább az akaratunktól, semmint az értelmünktől függ! Belefáradva mindezekbe a tévutakba, elkezdtem a

képeket pontosabban megnézni és az egyik mestert összehasonlítani a másikkal, és végül – úgy hiszem – találtam egy utat, amely, ha helyesen követjük, kivezethet a ködből a tiszta levegőre. A formák és a technika beható tanulmányozása ugyanis nagy örömömre rövidesen ahhoz a meggyőződéshez vezetett, hogy ez az egyetlen út, amely – nem mondom, hogy mindig, mégis nagyon sok esetben – elvezethet a célhoz. És valóban, Vasaritól fogva egészen a mi időnkig vajon nem minden műértő ezt a két segédeszközt, azaz az intuíciót, avagy az úgynevezett összbenyomást és az írásos dokumentumot használta-e a műtárgyak meghatározásához? Hogy mennyire jutottak ezzel, azt Ön is láthatja abból, hogy miután – ahogy elmondta – Párizsban és Németországban oly sok művészettörténeti és műkritikai könyvet volt alkalma elolvasni, és hamar észrevette, hogy szinte mindegyik kritikus úgy hiszi, hogy muszáj a kollégájától eltérő véleményt képviselnie."

„Sajnos", mondtam neki, „ez nagyon is igaz; mindazok a könyvek és írások csak arra voltak jók, hogy elvegyék a kedvemet a művészeti tanulmányoktól."

„Az, hogy az összbenyomás", folytatta a kísérőm, „sok esetben önmagában is elegendő annak megállapításához, hogy egy műtárgy az itáliai vagy a flamand, vagy pedig a német iskolához tartozik-e, és ha pl. itáliai munkáról van szó, akkor a firenzei, a velencei vagy az umbriai festőiskolából stb. származik-e, sőt az, hogy egy öreg rókának puszta intuíció alapján is sikerül egy képben vagy egy szoborban felfedezni annak mesterét, az igazán magától értetődik; olyan bölcsesség ez, amit bármelyik handlé boltjában magára szedhet; az általános ugyanis minden intellektuális dologban logikus feltétele a különösnek. Csakhogy ha ezt a fő kérdést egyszer már elintéztük, és a kép vagy a rajz – tegyük fel – a régi firenzei művészeti iskolához tartozik, akkor a továbbiakban arról lesz szó, hogy viszonylagos bizonyossággal meghatározzuk, hogy pl. Fra Filippo Lippinek vagy Pesellinónak vagy Botticellinek vagy Filippino Lippinek vagy a három mester számos követője valamelyikének kell-e azt tulajdonítani. Továbbá ha az összbenyomás azt mondja, hogy a kép a venetói iskolához tartozik, akkor ezután meg kell állapítani, hogy vajon Velence iskolájához vagy Padováéhoz, esetleg a ferraraihoz, a veronaihoz stb., azaz hogy Giambellino, Vivarini vagy Mantegna, Bartolommeo Montagna vagy Tura vagy Liberale da Verona művéről van-e szó. Ezeknek a sok esetben nem egészen könnyen megoldható kérdéseknek a megválaszolásához, ahogy láttuk, nem mindig elég a puszta összbenyomás. Hosszú tapasztalat alapján beszélek, Uram. Nem azt látjuk-e még mindig, méghozzá nyilvános gyűjteményekben, hogy Giambellino számos képét Mantegnának, az Uffiziben legutóbb Basaitinek (631), a veronai képtárban egyenesen a „firenzei"iskolának tulajdonítják (Nr. 77, Sala Bernasconi)? És nem fordul-e elő, hogy Correggio ifjúkori képeit itt Tizianónak (Uffizi, 1002), ott Franciának (Pavia), Fra Bartolommeo műveit Albertinellinek (Louvre, 17), Giulio Romanoét Bagnacavallónak (Louvre, 309), Botticelli műveit Filippinónak (National Gallery), Sodomáét emitt Leonardo da Vincinek, amott Sebastiano del Piombónak, legutóbb egyenesen Jan Scorelnek (Frankfurt), az Albertinában[3] és Pesten (Roxane) Raffaello Sanziónak tulajdonítják?

3 Az Albertinában Sodoma szép vöröskréta rajza most megkapta a helyes nevet.

Ha tehát valaki meg akarja tanulni különválasztani a tanítványok és utánzók munkáit, vagy akár a nagy mesterek eredeti műveinek a másolatait, mégpedig – nem akarom rögtön azt állítani, hogy abszolút, de legalább – viszonylagos biztonsággal, akkor az csak azon a módon történhet, amelyre éppen utaltam, azaz mindegyik mesternek, a személyiségre nézve sajátos, rá jellemző formai és színharmónia pontos ismerete alapján."

„Ez lehet", mondtam, „csakhogy, kedves Uram, minden emberi szem a maga módján látja a formát."

„Így van", vágott a szavamba az olasz, „így van, és ez azt is jelenti, hogy minden nagy művész szintén a maga saját módján látja a formákat, és éppen ezért válnak ezek jellemzővé rá, hiszen a külső forma sokak vélekedésével szemben nem véletlenszerű és önkényes, hanem belső okok függvénye."

„De mondja inkább", folytatta aztán mosolyogva, „hogy a legtöbb ember ezeket a különböző formákat egyáltalán nem látja, legkevésbé talán a művészettörténészek és a művészetfilozófusok, ahogy Ön nevezi őket; mert ezek az urak, akik az absztrakciót a megfigyelés fölé helyezik, úgy szoktak egy képre nézni, mint egy tükörbe, és szokás szerint csak a számukra mindig oly érdekes saját egót látják benne. Készséggel elismerem, hogy nem könnyű dolog a formát helyesen felfogni és látni, sőt szinte azt mondanám, érezni, hiszen ez részben a szem fizikai konstrukcióján is múlik; de szilárd meggyőződésem, hogy egy tehetséges ember odaadó, szívós tanulmányokkal ebben is tovább juthat, mint gondolnánk. Minden stúdiumhoz időre és nyugalomra van szükség, és a legmagasabb rendű javakat az istenek nem ajándékba adják nekünk, azokat különféle erőfeszítésekkel és lemondásokkal kell kiérdemelnünk. Ezt tudták már a régi görögök és állítólag a nagy Leonardo da Vinci is gyakran felkiáltott munka közben: *Tu, o Dio, ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica.* (Ó, Istenem, az igazi javakat nem ajándékba adod, hanem azt akarod, hogy fáradsággal érdemeljük ki.) Ha a saját tapasztalatomról akarnék beszélni, akkor be kellene vallanom, hogy a húszévnyi tanulmányok alig vittek túl a formanyelv alapelemein; készséggel elismerem azonban, hogy mint minden tudományban, úgy ebben is a magunkkal hozott nagyobb vagy kisebb tehetségen múlik a gyorsabb vagy lassabb előrehaladás. Ezeket az oly érdekes és gyümölcsöző tanulmányokat én pl. csak idős koromban kezdtem meg, amikor a látás kissé már el szokott tompulni, és az emlékezet is gyakran cserben hagy bennünket. A formáknak és a színeknek ezt a nyelvét, éppúgy mint a beszélt nyelvet, mindazonáltal csak azon a földön lehet megtanulni és megérteni, ahol létrejött. Ne áltassuk magunkat ezzel kapcsolatban. A szellemi és a fizikai szemünk is nemzeti előítéleteket hoz magával – ezeket az idegen földön apránként le kell vetkőzni. Az országnak mind a külső, mind a szellemi atmoszférájával úgy meg kell ismerkednünk, hogy otthon érezzük magunkat ott."

„A művészet és a tudomány", vágtam a szavába, „nem ismer nemzetiséget, az egész emberiséghez tartoznak."

„Így van", felelt a talján, „csakhogy ezt az axiómát is *cum grano salis* kell érteni. Ugyanist azt állítom, hogy mindegyik nép a tudományt, a művészetet és a vallást egyaránt a maga módján

fogja fel. Nem a saját doktoraira, a saját filozófusaira, sőt a saját képrestaurátoraira esküszik-e pl. minden nemzet, és nem ad-e mindnek több bizalmat ad az idegeneknél?”

„Ezzel azt mondja tehát”, jegyeztem meg álmélkodva, „hogy a formanyelv tanulmányozásához szinte egy teljes emberöltőre van szükség! Kedves Uram, biztosíthatom róla, hogy ezzel a csalival kevés halat fog fogni, az Ó- és az Újvilágban is.”

„Ezen nem is múlik semmi”, felelt büszkén az olasz. „Ha valakiben nincs kedv és erő, hogy ilyen beható stúdiumnak adja át magát, az maradhat lent a hegy lábánál, töprenghet a pipájának a füstfelhőiről, és közben csúfolódhat azon, aki lassan felhág a hegyre. Az isteni művészek nem az ő számára alkottak. Vagy tán megérti a finomságokat az előidők nagy költőinek a a műveiben az, aki előtte nem sajátította el mindenekelőtt az ő nyelvüket?”

„Rendben”, mondtam, „csak éppen a nagyközönség soha nem fogja a magáévá tenni az Ön úgynevezett formanyelvét. A tömeg, Uram, még egy jelentékeny emberi arcot is alig tud egy semmitmondótól megkülönböztetni; legfeljebb azt veszi csak észre, hogy az egyiknek a homlokán van egy szemölcs, a másiknak nyúlszája van, pisze orra vagy kék helyett fekete szeme; ennél többet rendszerint nem figyel meg egy emberi arcon.”

„Tudom”, mondta ő, „hogy csak Isten kegyeltjeinek adatik meg, hogy a művészet édes gyümölcsével üdítsék magukat, és hogy nem lehet a nagyközönség műveltségétől olyan intenzivitást elvárni, hogy akár a görögök és a rómaiak művészetét, akár egy Dantéét, egy Shakespeareét, egy Goethéét, egy Ariostóét vagy egy Giottóét, egy Massaccióét, egy Leonardo da Vinciét, egy Giorgionéét, egy Raffaellóét, egy Dürerét, egy Correggióét annak finomságaival együtt érezze és magába fogadja; ennek ellenére úgy gondolom, hogy egy olyan iskolai oktatás, amely értelmesebb annál, mint amit a jezsuiták mindenütt Európában bevezettek, ezen a ponton is többet lenne képes teljesíteni, mint amit jelenleg elérünk.”

„Az, akik Ön szerint Isten kegyelmét élvezi”, feleltem, „alighanem minden korban nagyon ritka madár volt. Hiszen minden korszaknak megvan a maga divatja és következésképpen a művészete is. Ezért van, hogy a nagyközönség, amely mindig csak a saját korában él, abban helyezi el a gondolatait és a törekvéseit, nem érti meg az elmúlt korok művészetét, viszont annál jobban megérti a saját művészetét, azaz a mi jelenkori művészetünket, a szociáldemokrata regényt, a zsáner- és tájképet, a csataképet, a csendéletet, az állatképet – mindenekelőtt azonban a »Képes Újságot«. Ami a régi mestereket illeti, amondó vagyok, hogy egy jó másolat a – többnyire amúgy is nagyon kiforgatott állapotú – képeikről a nagyközönség, azaz a laikusok számára ugyanolyan jó szolgálatot tenne, mint maga az eredeti.

„Ha nem még jobbat”, válaszolta a kísérőm egészen higgadtan; „erről magam is mélyen meg vagyok győződve. Minél közelebb áll a másoló, akinek a szemében tükröződik az eredeti kép, a mi korunkhoz, azaz a mi saját ízlésünkhöz és érzékelési módunkhoz, annál jobban fog a másolata tetszeni nekünk, mármint a laikusoknak; és ehhez sok találó példát tudnék említeni, többek között a Holbein-Madonnáét, vagy Correggio Magdolna-képéét a drezdai galériában.”

„És ez, Uram”, vágtam virgoncan a szavába, „egy olyan nézet, amelyet régóta vallok, és ame-

lyet nyilvános galériákban szereztem a közönséget figyelve."
„Mellékvágányra terelődött a beszélgetésünk", mondta a talján, miközben ültéből felemelkedett. „Az úgynevezett hagyomány értékével, valamint azzal a bizonytalansággal kapcsolatban, amelyben a puszta összbenyomás a műtárgyak meghatározásakor a legtöbb esetben hagy bennünket, úgy gondolom, többé-kevésbé egyezségre jutottunk."
„Mondhatja azt is, hogy teljes mértékben", feleltem. „Azonban az írásos dokumentumnak", folytattam, „annak az érvényességét remélhetőleg mégiscsak el fogja fogadni."
„Csak egy tudományosan képzett műértő", válaszolta, „van abban a helyzetben, hogy egy írásos dokumentumot tökéletesen értékelni tudjon; egy egyszerű levéltárosnak, aki semmit nem tud a művészetről, vagy akár a művészettudomány újoncainak ez nemcsak hogy nem segít, de a legtöbb esetben egyenesen tévútra viszi."
„Hogyan?" kiáltottam fel álmélkodva, „még a minden művészettörténész által oly nagyra tartott írásos dokumentum értékét is kétségbe akarja vonni?"
„A műértő számára", válaszolta teljes nyugalommal, „az egyetlen igazi dokumentum a végén mégiscsak maga a műtárgy marad. Ez az állítás talán nagyon vakmerően, sőt arrogánsan hangzik, azonban egyáltalán nem az, ahogy ezt több példán meg fogom próbálni bemutatni. És valóban, hol találna megbízhatóbb és szembetűnőbb dokumentumot a mester művére helyezett névnél, az Itáliában *cartellinó*nak nevezett dokumentumnál?"
„Na igen", mondtam, „ha minden kép el lenne látva feliratokkal, akkor tényleg nem lenne nagy érdem műértőnek lenni."
„Ebben sem tudok csatlakozni Önhöz", mondta az olasz, majd folytatta: „Ahogy a régi szép időkben, amikor még szokásban voltak az útlevelek, éppen a leggátlástalabb csirkefogók tudták a legszabályosabb, leghibátlanabb „papírokat" megszerezni és ezekkel az „írásos dokumentumokkal" megtéveszteni a rendőrségi ügynököket, ugyanígy vezették és vezetik még mindig az orruknál fogva a művészettörténészeket és a galériaigazgatókat írásos dokumentumokkal és cartellinókkal. Tucatnyi ilyen hamis, régebbi és újabb cartellinót tudnék Önnek, Uram, említeni, amely világhírű galériák képein található; a következők talán elegendőek lesznek arra, hogy meggyőzzék Önt az állításom helyességéről. Rómában, a Doria-galériában és Párizsban, a Louvre-ban[4] találkozhat a ravennai Niccolò Rondinelli képeivel, amelyek hamis feliratalk miatt Giambellino neve alatt futnak, és a művészettörténészek ekként írják le és éneklik meg azokat. Más képek, amelyeket a mester más tanítványai és utánzói készítettek, szintén Giambellino nevét viselik, így többek között egy kis Madonna -kép a Galleria Borghesében, Rómában;[5] az Ecce homo a milanói Poldi-Pezzoli gyűjteményben;[6] két Madonna-kép a padovai vá-

4 Crowe–Cavalcaselle, History of Painting in North Italy, I, 185, 3.

5 Uo., I, 193, 3.

6 Uo., I, 144, 1.

rosi galériában;[7] egy Pietà a bergamóiban.[8] Andrea del Sarto szignóját számos képen láthatjuk, amely csak gyenge másolatnak bizonyul a nagy mester alapján, ahogyan ezt különösen a Borghese-galériában és a Doria Pamphili hercegekében, Rómában lehet alkalma látni. Nem fordult-e elő legújabban is, hogy a torinói galériában a perugiai iskola egy Madonna-képén a hamisított név számos felületes és kotnyeles műértőt arra ösztönzött, hogy azt a sötét és csúnya festményt Timoteo Vitinek tulajdonítsa, és ennek alapján korholja ezt a szeretetre méltó urbinói mestert, és méltatlannak is nyilvánítsa arra, hogy Raffaello tanára lett légyen?

A bolognai S. Giovanni in monte templomban lévő nagy üvegfestmény további példát nyújt, amellyel meggyőzhetem Önt, hogy milyen értéke lehet az ilyen dokumentumoknak azok szemében, akiknek ismeretlen a művészet nyelve. Ezen a nagyszerű képen, amely Evangélista Szent Jánost ábrázolja, a C.A.F. jelzés található. Mármost egyetlen, a ferrarai művészeti iskolában járatos műbarát sem fog egy pillanatig sem habozni, hogy felismerje ebben a ferrarai Francesco Cossa komoly szellemét és széles, Lorenzo Costáétól oly különböző formáit, valamint jellegzetes, erősen ívelt ruharedőit. Ennek ellenére azt a művet a bolognai vezetők s következésképpen az összes művészettörténész[9] Lorenzo Costának tulajdonítja, éspedig csak azért, mert nem voltak képesek a képet magát olvasni és az írott forrást így helyesen értelmezni, meg talán azért is, mert már Vasari is állandóan felcserélte a számára kevésbé ismert Francesco Cossát a fiatalabb, számára ismertebb ferraraival, Lorenzo Costával. Hasonlóképpen, egy másik ferrarai festő képére egy szélhámos héber betűkkel ráfestette Laurentius Costa nevét, és a képet apraja-nagyja megint csak ez utóbbi festő művének véli, miközben minden műértő számára Cosimo Tura műveként – méghozzá igen jellegzetes műveként – tűnik fel.[10] Könnyű dolgom lenne, ha még tucatjával akarnék idézni ilyen, a tájékozatlanok által hibásan értelmezett dokumentumokat, vagy tömegével már évszázadokkal ezelőtt a megtévesztés szándékával hamisított feliratokat, amelyeket a művészettörténészek már régi koruk miatt is valódiaknak tartanak, és ennélfogva úgy hiszik, hogy alapozhatják rájuk mélyenszántó és magasröptű szemlélődéseiket.”

„Minél kevésbé értünk meg egy dolgot”, jegyeztem meg, „annál több szóval és gesztussal szoktuk kifejezni az iránta érzett csodálatunkat.”

„Engedje meg”, folytatta a kísérőm, „hogy a dokumentumok egy másik fajtájáról is beszéljek, amelyek után manapság különös és dícséretes buzgalommal kutakodnak, nevezetesen a levéltárak pora alatt találtakról. Nem vitás, hogy nagyon méltányolandó a levéltáros urak munkája, különösen Itáliában és Belgiumban, amellyel minden fáradságot megadnak, hogy efféle, művészekre és műveikre vonatkozó dokumentumokat fürkésszenek ki. Számos ilyen irat tette

7 No. 755 és No. 1273 (Legato Crescini).

8 Crowe–Cavalcaselle I, 143, 3.

9 A legújabb, Corrado Ricci úr által írt Guida di Bologna igazat ad Lermolieffnek, és ezt az üvegfestményt már Francesco Cossa műveként ismerteti.

10 Lásd Crowe–Cavalcaselle I, 538.

már meg és fogja még gyakran megtenni a szolgálatot, hogy felderítse a művészettörténet sötét foltjait, ismeretlen művésznevek felfedezéséhez vezessen el. És ebből a szempontból a művészettörténet nem elég hálás Gaye, a tudós és művészethez értő dán, Gaetano Milanesi úr, Bolognában a néhai Michelangelo Gualandi, a szintén elhunyt tudós Campori márki, valamint Modenában az érdemdús Adolfo Venturi, Mantovában Braghirolli és Bertolotti urak, Velencében a körültekintő, szakavatott és sajnos nemrég elhunyt Cecchetti fáradozásaiért. Másrészről sok efféle irat, maguknak a levéltárosoknak a tolmácsolásában, a legnagyobb badarságokat hitette és terjesztette el. Mellékesen jegyezném még meg, hogy magától értetődik, hogy a legtöbb ilyen levéltári dokumentum csakis a jelentős, nagy művekre vonatkozhat, készüljenek akár templomok, akár fejedelmek számára. A képek nagyobb része azonban mind a nyilvános, mind a magángyűjteményekben kisebb festmény, amelyeknek az eredetéről és a szerzőségéről csak a legritkább esetben lehet írásos forrást találni. Ezeknek a képeknek a felcímkézésekor vagy a hagyományra, vagy az összbenyomásra vagyunk egyedül ráutalva. Mivel azonban az intuíció mindannyiunknál más szokott lenni, az ilyen meghatározások eredménye is felettébb különböző kellett hogy legyen, és eddig szinte mindig ez is volt a helyzet.
Engedje meg, hogy felidézzek még egy pár ilyen példát, amelyek megmutatják, hogy az írásos dokumentumok viszonylagos értékéről tett állításommal nem mentem túl messzire.
1840 körül itt, Firenzében, az egykori S. Onofrio kolostor refektóriumában véletlenül felfedeztek egy nagy falfestményt az Utolsó vacsora ábrázolásával, és kiszabadították a fehér mészréteg alól, amely addig elfedte. A freskó szerzőségét illetően a legkülönbözőbb álláspontokra helyezkedtek mind a művészettörténészek, mind az akkori műértők, valamint a festők is. Néhány fanatikus egyenesen Raffaello Sanziónak akarta adni, és az ő műveként reprodukálta a néhai Jesi részmetsző is; néhányan, az értelmesebbek azonban csupán a perugiai iskola művének nyilvánították. Ekkor egy festő talált egy dokumentumot – ha nem tévedek, a Strozzi-könyvtárban –, amelyből kiderült, hogy 1461-ben a firenzei képkészítőt, Neri di Biccit megbízták, hogy fessen egy Utolsó vacsorát ebben a kolostorban. A jóember heurékát kiáltott és publikálta a becses iratát. Minden belátó műbarát nevetett rajta. Még az egyik ismertebb és saját szakmájában felettébb érdemdús levéltárosunk számára is túl abszurdnak tűnt ez az átkeresztelés, úgyhogy kötelességének érezte, hogy a meggondolatlan festő előtt nyilvánosan felolvassa a szöveget, szemére vesse a tudatlanságát, és közben a maga részéről a szóban forgó Utolsó vacsorát egy későbbi firenzei festő, nevezetesen Raffaellino del Garbo, Filippino Lippi tanítványa munkájának nyilvánította. Ezzel az ítélettel azonban a kiváló levéltáros csak azt bizonyította, hogy a művészeti ismeretei körülbelül ugyanazon a fokon állnak, mint az ellenféléi, a festőéi, aki a dokumentuma kedvéért Neri di Biccire esküdött.”
„És melyik mesternek tulajdonítják ma a freskót?”, kérdeztem.
„Passavant Giovanni Spagnának adja, Cavalcaselle pedig Gerino da Pistoiának, tehát mindkét kutató Pietro Perugino egy-egy tanítványának.”
„És mit gondol Ön ezekről az attribúciókról?”

„Én is úgy vélem, hogy Perugino egyik tanítványának művéről van szó, aki egy 15. századi firenzei metszetet követett, és a mesterének rajzai alapján festette meg a képet. Talán Giannicola Manninak, Perugino ismert segédjének a művével van dolgunk. De hagyjuk egyelőre ezt a speciális kérdést, és engedje meg, hogy ehelyett egy másik, még találóbb példát idézzek fel arra, hogy milyen problematikus az írásos dokumentum értéke, ha a művészet nyelvében nem járatos ember kezébe kerül. Ugyanazt a saját szakmájában kiváló levéltárost, akiről az imént beszéltem, az a szerencsétlenség érte, hogy nem sok évvel ezelőtt városunk levéltárában egy dokumentumba botlott, amelyből kiderült, hogy Fra Diamante, egy jelentéktelen festő a 15. század közepéről, Fra Filippo Lippi tanítványa és segédje, megbízást kapott arra, hogy a Vatikánban a falra fesse a jelenetet, amelyben Péter megkapja a kulcsokat. A felfedezett nyalánkságtól való elragadtatásában a lelkes levéltáros rögtön a szélrózsa minden irányába kikiáltotta: Nézzetek csak ide, micsoda vakok vagytok ti, műértők! Vasaritól a mai napig mindannyian Pietro Peruginónak tulajdonítottátok a Sixtusi kápolnában a Kulcsátadás freskóját, és abban az ő jellegzetességeit véltétek látni; ezzel mind teljes tévedésben voltatok. Az a szép falkép semmiképpen sem az umbriaihoz tartozik, hanem a mi firenzei Fra Diamanténk műve. Hangosan nevetve rázzátok a fejeteket, és nem akartok hinni nekem? Hát nézzétek csak, feketén-fehéren; az én írásos dokumentumom olyan világosan bizonyítja ezt mint a nap, és egy írásos bizonyíték előtt minden kritikának és polémiának vége szakad."

„Mivel nem voltam Rómában", jegyeztem meg, „nem tudok ítéletet alkotni arról a festményről. Ön is Perugino művének tartja?"

„Igen, méghozzá a legjobbnak", válaszolt az olasz a meggyőződés legélesebb hangsúlyával.

„Meg kell vallanom", mondtam, „hogy már túlságosan is meggyőzött arról, hogy a műtárgyak meghatározásához az egyetlen igazi dokumentum végül mégis csak maga a műtárgy maradhat. El kell azonban ismernie, hogy a gyakorlott szem számára a festői technika is nagy szolgálatot tehet, ha az egyik festőt meg akarja különböztetni a másiktól. Németországban van ugyanis egy műértői iskola, amely egészen nagy súlyt kíván helyezni, ha nem a legnagyobbat, a festői technikára a festmények meghatározásakor."

„Ha valaki a 15. és 16. századi festményeken, amelyek legnagyobbrészt amúgy is korrupt és átfestett állapotban maradtak ránk", válaszolt nevetve, „még ki akarja hüvelyezni a festői technikát, azaz a palettát – ahogy ez egyébként már a francia festő, Largilliè kora óta sok festőnél, műértőnél, sőt még néhány művészettörténésznél, nálunk is szokássá vált, akkor az számomra igen merésznek tűnik, és ebben a tekintetben a festők értelmesebbjei nem tévednek egészen, amikor napjaink néhány műértőjének és művészeti írójának pretenzióin gúnyolódnak. Az ilyen légből kapott okfejtések főleg csak arra szolgálnak, hogy a balga közönségnek homokot szórjanak a szemébe. Kérdezzen csak meg erről a témáról értelmes, szakavatott és becsületes képrestaurátorokat, és ..."

„Vannak ilyenek?", vágtam a szavába.

„Az ilyen", jegyezte meg nevetve, „legalábbis olyan ritka, mint a fehér holló, de életem során

volt szerencsém néhányat megismerni, és egyikük sem mert egy régi festmény előtt nyilatkozni arról, hogy a festő melyik festéket vagy firniszt használta a képéhez; sőt, gyakran voltak zavarban azon kérdésem megválaszolásakor is, hogy a kép teljesen temperával van-e festve, vagy olajfestékkel lazúrozták-e."

Időközben besötétedett, és már a Ponte vecchiónál álltunk. Kísérőm, aki a Via S. Fredianón lakott, itt megállt, a kezét nyújtotta, és bocsánatot kért, hogy a hosszú beszédével visszatartott a Villa Rucciano meglátogatásától, ami eredetileg a sétánk célja volt.

Én megköszöntem a barátságos idős férfinek a jó szándékát és a nagy fáradságát, amit arra szánt, hogy a művészettudomány megannyi vitakérdéséről a néveteit érthetővé tegye számomra, aztán megkérdeztem, ne volna-e esetleg kedve, ha az ideje engedi, a következő napon elkísérni engem az Uffizi és a Pitti-palota termeibe.

„A legnagyobb örömmel", válaszolta. „Csak nem szeretném, hogy valamiféle szakférfiúnak tartson, a nézeteimet meg az orákulum szavainak vegye! A művészettudományról alkotott vélekedéseimnek természetesen nem lehet abszolút, hanem csak nagyon viszonylagos értéke. És igazán nem is tulajdonítok magamnak annyi szellemet és ismeretet, hogy mások fölé akarhatnám helyezni magam. Ha azonban másfelől azt látom, hogy mennyi fajankó akaszkodik az itáliai művészet bírájaként és kritikusaként a nagyközönség nyakába, akkor azt gondolom, hogy szabad nekem is, aki oly hosszú és lelkiismeretes tanulmányokat végeztem, legalább annyi ítéletet megengednem magamnak, mint amennyit megenged bel- és külföldön a felületes művészeti írók hada."

Ezután meghatároztuk a Tribunában való találkozásunk időpontját, és elbúcsúztunk egymástól.

* * *

A következő reggelen a megbeszélt időben hágtam fel az Uffizi-galéria kényelmetlen lépcsőjén, és amikor felérkeztem a Tribunába, ott találtam a tegnapi beszélgetőtársamat, aki barátságos derűvel közeledve nyújtotta a kezét, valószínűleg abban a reményben, hogy készséges tanítványt talált a művészetelméletének.

„Egy olyan teremben tartózkodunk", mondtam körbenézve magam körül, „ahol sok – egy, kettő, három, négy, öt, sőt hat – viseli az urbinói Raffaello Sanzio nevét. Megtenné azt a szívességet, hogy ezeknek a példáján gyakorlati bizonyítékokat nyújt az Ön formatanának helyességére?"

„Ezzel", felelt mosolyogva az olasz, „nagyon kényes kérdést tett fel; mert ha ezen a hat, Raffaellónak tulajdonított képen a formák nemcsak hogy nem közelítenének a raffaellói alapformákhoz, hanem ellenkezőleg, még e képek mindegyikén is egymástól nagyon különbözőnek bizonyulnának, akkor mit mondana arra?"

„Azt, hogy egy elméletnek, amely nem állja ki a próbát, egyáltalán nem lehet gyakorlati értéke,

következésképpen értéktelen”, válaszoltam.
„Mivel Ön, ahogy maga mondja, csak dilettáns, és még nem tanult meg látni, nem is várhatnék más választ. Egyébként az ellenfeleiben általában ugyanezt a kifogást emelik. Azonban megalapozottnak tekintheti-e ezt egy szakavatott kutató? Úgy hiszem, nem.” „Ha például két grécista”, mondta kicsit elkedvetlenedve, „nem ért egyet egy görög szerző egyik vagy másik helyének az értelmezésében, akkor ennek lehet az az oka, hogy az egyiknek élesebb az esze, mint a másiknak. Az olvasók közül szellemi rokonságuk alapján adhatnak bár egyesek az okos, mások az együgyű kommentátornak és kritikusnak igazat, de egyiküket sem fogja a legcsekélyebb kétely sem elragadni azt illetően, hogy az egyik vagy a másik tudós a görög nyelv grammatikáját alaposan megtanulta-e.”
„Ez valóban magától értetődik”, jegyeztem meg.
„Rendben”, mondta a vezetőm. „Az úgynevezett műkritikusoknál és művészettörténészeknél azonban semmiképpen sem ez a helyzet. Már az első szembejövő kiváló irodalmár vagy műkedvelő művészeti író fintorogni fog magasan hordott orrával az én hosszú tapasztalaton és beható tanulmányokon nyugvó elméletem láttán, amelynek a megértéséhez sem a szükséges ismereteknek, sem a legcsekélyebb tehetségnek nincsen a birtokában, és a szokott pimaszsággal, nyilvánosan száll velem szembe, anélkül, hogy közben bármilyen okot felhozna tagadó ítéletének alátámasztására. A türelmes olvasóközönség pedig, amely a legnagyobb tisztelettel adózik mindennek, ami ki van nyomtatva, természetesen – mint a paraszt, aki kalapot emelt az ablakból »Jó reggelt« kiáltó papagájnak – nem tudja, hogy a kettő közül kinek higgyen: nekem, aki a legnagyobb fáradsággal és sokévnyi szorgalommal igyekeztem elsajátítani a művészet grammatikáját, vagy a rögtönzött »művészeti kritikusnak«, aki vagy támadja, vagy a sajátjaként adja ki a nézeteimet és komoly, sokéves kutatásaim eredményeit.
A kezdők esetében, akik közé bevallása szerint Ön is tartozik”, folytatta egy kis szünet után szelidebb hangon, „jobban tesszük, ha e célból először a Quattrocento néhány festőjénél maradunk, például Antonio Pollaiuolónál, Signorellinél vagy Fra Filippo Lippinél, vagy tanítványánál, Botticellinél, mert ezeknek a régebbi festőknek a művein a hús burka alatt élesebben áttűnik a csontváz, és így az egyes mesterek sajátos, rájuk jellemző formái világosabban a szemünkbe szöknek, mint a Cinquecento festőinél, különösen Raffaellónál, aki – amennyire a forma karakterének csorbítása nélkül ez lehetséges volt – arra törekedett, hogy a kellem iránti finom érzékével elfedje a csontozatot.” „Mindazonáltal”, tette hozzá, „mégiscsak eleget szeretnék tenni a felkérésének, amennyire az ezen a helyen lehetséges. Mielőtt azonban hozzálátnánk e hat, az urbinóinak tulajdonított kép kritikai szemléléséhez, engedje meg, hogy felhívjam a figyelmét két képre, amelyek itt, a közvetlen közelben lógnak, és a katalógusban Fra Filippo neve alatt szerepelnek, noha az egyik nézetem szerint nem a fráterhez, hanem a tanítványához, Botticellihez tartozik.”
A szomszédos terembe követtem fürge vezetőmet, ahol az 1179-es szám alatt egy kis kép található, rajta Szent Ágostonnal a dolgozószobájában.

„Nézze meg alaposabban ezt a képecskét”, mondta, miközben oda állított, ahol jó megvilágításban láthatom. „Sandro Botticelli jellegzetes formái”, kezdte, „többek között a következők: a kéz a nem igazán bájos, de mindig eleven, csontos ujjakkal; a négyszögletes és feketével körülrajzolt körmök, mint pl. itt a hüvelykujjon; a pisze orr a felhúzott orrlyukakkal, ahogy azt a mellettünk függő híres képen, Apelles Calumniáján (1288), a mester vitán felül álló művén rögtön megtalálhatja. Nézze meg még a két képen a sajátos hosszanti redőket és az áttetsző, aranylóan vörös színt. Ha akarja, hasonlítsa még össze ennek a Szent Ágostonnak a dicsfényét más szentekéivel Botticelli azonos korszakból származó hiteles képein, és igazat kell majd adnia nekem, hogy ennek a Calumniának és a következő teremben függő, 25-ös számú nagy tondónak a festője kell hogy legyen ennek a kis Szent Ágostonnak a szerzője is.”

Bár úgy tűnt számomra, hogy a műalkotások külső segédeszközökkel való meghatározásának ez az esztétikától idegen módja, inkább a természetktatónak, semmint a művészet kutatójának a sajátja, és ezen felül egészen ellentétes a hagyományos szokással, mégis ezt a választ adtam: „Nekem úgy tűnik, hogy ezekkel az állításokkal igaza van. Hogyan adódott azonban”, folytattam, „hogy ezt a képecskét Fra Filippónak, nem pedig Botticellinek akarták tulajdonítani?”

„Úgy, hogy az emberek”, mondta, „akik nevet adnak a képeknek, az úgynevezett összbenyomást követték, és nem voltak hozzászokva ahhoz, hogy az azonos iskolából származó különböző mesterek műveit összehasonlítsák egymással; de mindenekelőtt úgy, hogy Vasari arról tudósít Fra Filippo életrajzában, hogy a fráter festett egy képecskét Bernardo Vecchiettinek a dolgozószobájában ülő Szent Ágoston ábrázolásával.”

„Mintha más festők”, jegyeztem meg, „nem ábrázolhatták volna ugyanazt a témát!”

„Jól mondja! Ebből a példából Ön is látja tehát, hogy milyen értéke van az írásos dokumentumnak vagy a hagyománynak, ha nem vagyunk képesek magát a műtárgyat kérdőre vonni a szerzője felől.”

„Jó”, mondtam a láthatóan elégtételt érző kísérőmnek; „de ahhoz, hogy teljes tudatossággal igazat adhassak Önnek, meg kell tennie azt a szívességet, hogy Fra Filippo egy hiteles festménye elé visz, hogy azt is össze tudjam hasonlítani a kis Ágostonnal.”

„Kövessen.” Kézen ragadott, és a galéria ezen osztályának utolsó termébe vezetett, ahol a 307-es számú kép elé álltunk, amelyen a két angyal által tartott gyermek Krisztushoz imádkozó Mária látható.[11] „Figyelje meg hát”, mondta, „ezen a festményen a színharmónia különbözőségét; állítsa Mária köpenyének ezt a világoskék színét Botticelli sötét színskálája mellé; hasonlítsa össze még a formákat ezen a képen a Botticelli festményein lévőkkel, pl. a kéz formáját, az orrét, a fülét, a koponyáét, a redőkét, és mondja meg nyíltan a véleményét.”

Olyan élesen figyeltem meg Fra Filippo képét, ahogyan csak tudtam, és olyan módon, ahogyan azelőtt soha nem néztem képet, és végül mégiscsak be kellett látnom, hogy aki ezt a Madonna-

11 Erről a képről van egy bár régi, de újabb restaurálás által egészen eltorzított másolat a Torlonia hercegek római gyűjteményében, valamint egy megtévesztő szándékkal készített rajz az Uffizi gyűjteményében, amelyet azonban Crowe és Cavalcaselle urak (II, 347–348) „an admirable drawing”-nak neveznek. – (Rahmen 39, 184).

képet készítette, soha de soha nem festhette a Szent Ágostont a dolgozószobájában.
Kísérőm elégedett volt ezzel a beismeréssel, és ismét visszavitt a Tribunába, ahol először Raffaello bájos képe, a „Madonna del Cardellino" vonta magára a figyelmünket. Ez az ifjúi finomságot sugárzó kép az Urbinói összes mellette függő festményénél nagyobb hatást tett rám, és nem állhattam meg, hogy ki ne fejezzem elragadtatásomat a készséges ciceronénak.
„Teljes szívemmel egyetértek Önnel", mondta ő; „ez a Madonna-kép számomra is mindig a talán legbájosabbnak tűnt Raffaello ifjúkorának művei közül, pedig voltam olyan szerencsés, hogy az Urbinói szinte minden művét szemtől szembe láthattam és élvezhettem. Egyelőre azonban ne gondoljunk a festmény esztétikai értékére, hanem a tervünknek megfelelően pusztán a formáit nézzük meg, pl. a fülét vagy a kezét. Figyelje csak meg ezt a raffaellói fület itt a gyerekeknél: kerek és húsos, bensőleg össze van nőve az arccal, nem pedig – ahogy sok más mester képein – rá van téve az arcra; ugyancsak nézze meg a Szűz kezét a széles tenyérrel, a kissé még esetlen ujjakkal, az ujjak csúcsán nem túlnyúló körmökkel – ezeket fogja észrevenni Raffaello más egykorú hiteles képein is, pl. a Brerában lévő Mária eljegyzésén; a Madonna de' Tempi müncheni képén; Angliában Lord Cowper kis Madonna-képén és másutt."
„Az ég szerelmére", kiáltottam fel nevetve, „hagyjuk már a csúf, antiesztétikus körmöket. A németországi és a párizsi műértők gúnyt űznének Önből, ha nekik akarná a körmöket egy nagy mester jellegzetes jegyeként felhozni."
„Mindenen lehet nevetni", jegyezte meg az olasz kissé kedvetlenül, „különösen ha valaki semmit nem ért a dologból. És a köröm, legalábbis a természetkutató szemében, kevésbé esztétikus-e, mint a haj vagy az emberi test bármely más része? Nem lehet-e a köröm formája és metszése sok esetben segítségünkre, hogy megkülönböztessünk pl. egy északi (flamand vagy német) képet egy itáliaitól, Mariotto Albertinelli művét a példaképe, Fra Bartolommeo által festettől, hogy nagyobb biztonsággal ismerjük fel és különítsük el az azonos iskolába tartozó festőkétől Bernardino de' Conti, Bartolommeo Montagna és más mesterek kezét?"[12] „Azonban az Ön kedvéért, illetve német és francia barátainak kedvéért", tette hozzá mosolyogva, „ki fogom hagyni a játékból a csúnya, antiesztétikus körmöket, és az emberi testnek csak a nemesebb formáira fogom irányítani a figyelmét. Kérem tehát, hogy hasonlítsuk össze azokat a formákat, amelyeket Raffaellónak ezen a képén pontosan megfigyeltünk és felmértünk, egy másik itt a közelben lévő képen, a Madonna del pozzónak nevezetten (no. 1125) láthatókkal. Nem egészen más-e itt a fül formája, a kézé, a kövér, rövid ujjaké úgyszintén? Azonos-e ezen a képen a gyermekek típusa azzal, ami Raffaello ama képén jelenik meg? És a sima, kissé üvegszerű szí-

12 Hogy a számos példa közül csak néhányat említsünk, az oxfordi gyűjteményben egy lapot, amely egy fiatal férfi fejét és alatta egy kezet ábrázol, az Urbinóinak tulajdonítanak, és Raffaello rajzaként reprodukálták a Grosvernor Gallery publikációjában is (no. 19). Viszont éppen ez a kéz, a nyolcszög három oldalának vonalát követő körömmel a hüvelykujjon – mintha három szakaszban vágták volna le az ollóval –, ahogy az északi képeken számos kézen látható, de az itáliaiakon soha – nos, éppen ez a kéz az, ami a legvilágosabban árulkodik az északi mesterről. – A chatsworthi rajzgyűjteményben van egy lap, amelyen két kéz van (Braun, 158); ezeket, noha kifejezetten északiasan néznek ki, ott mégis Parmigianinónak tulajdonítják őket.

nezés nem különbözik-e erősen a szőke bőrszíntől, amelyet a restaurálás ellenére a Madonna del cardellinón az imént megfigyelhettünk?”

„Ó, igen”, kiáltottam fel derűsen, „ezt én is belátom; még a táj is, ez a sűrű, kusza bozót, egyáltalán nem olyan, mint Raffaello ama tájképe, és aztán a figuráknak ez a csúnya elrendezése, meg Mária jobb lábának rút beállítása – biztos, hogy Raffaello egészen máshogy bánt a vonalakkal! A kolorit is nagyon különböző a Madonna del Cardellino képén használttól.”

„Ezt a festményt”, folytatta aztán a kísérőm, „már Passavant, később Mündler és legutóbb maguk Crowe és Cavalcaselle urak is méltatlannak nyilvánították az Urbinóihoz, és valóságos szégyen a galéria igazgatóságára nézve, hogy még mindig Raffaello neve olvasható a kép alatt.”

„Melyik mesternek tulajdonítják akkor az imént említett urak?”

„Wicar, Passavant és Cavalcaselle – mégpedig, nekem úgy tűnik, igen helyesen – Franciabigio művét ismerték fel benne.”

„Minthogy manapság a műértők és a nem-műértők is egyetértenek abban, hogy ez a kép semmiképpen nem lehet Raffaellóé, hagyjuk is”, jegyeztem meg. „Ellenben volna olyan jó, hogy elmondja a véleményét a mellette függő Fornarináról?”

„Nagyon szívesen”, válaszolta a kísérőm. „Mindenekelőtt tudnia kell, hogy ez a női képmás sokáig Giorgione művének számított, mígnem századunk elején Puccininek, a galéria akkori igazgatójának – ugyanannak, aki az imént szemügyre vett Madonna del pozzót Raffaello művének nyilvánította – a fejébe fészkelte magát a gondolat, hogy a mítikus „Fornarina” vonásait ismerje fel rajta, és következésképpen Raffaellónak tulajdonítsa. Az újabb, valamivel szélesebb látókörű kritika azonban számos más festményhez hasonlóan ezt is elvitatta a Sanziótól, és ismét Giorgione iskolájába helyezte.”

„Túlságosan kevéssé ismerem az Urbinói természetét és festésmódját ahhoz”, mondtam, „hogy a vitatott műveket illetően bármilyen ítéletet engedhessek meg magamnak az újabb kritikával szemben. Ha azonban nyíltan meg kell fogalmaznom az első benyomást, amit ez a női képmás tesz rám, akkor be kell vallanom, hogy számomra úgy tűnik, ebből a képből is raffaellói levegő árad.”

„Árad! Jól mondja”, vélekedett az olasz mosolyogva, „mert Ön is, ahogyan minden dilettáns szokta, pusztán a felületes összbenyomás alapján ítél.” „Ez a raffaellói levegő”, folytatta aztán, „az a komoly kritikus számára valami nagyon ártalmatlan dolog – de amit mond, azt elismerem, hiszen ez a női fej távolról számos, Raffaello művein található modellfejre emlékeztet. És talán nem gyakori, hogy a dilettánsok összekeverik Tizianót Palma Vecchióval? Ennek csak az az oka, hogy mindkét velencei azonos vagy legalábbis hasonló velencei modellfejeket ábrázolt. Nézze csak meg kicsit alaposabban a formákat ezen a képen, pl. a vastag, kövér kart, a száj tökéletlen modellálását, az ujjak Raffaellótól idegen beállítását, aztán ezt a mélyfekete árnyékot, amilyet Raffaello firenzei és római korszakának egyetlen képén sem talál; vegye még végül szemügyre ezen a portrén a néhány eredeti festéknyomot – biztosan meg kell majd változtatnia az első felületes ítéletet, amelyet a képről tett. Ebből az akadémikusan rideg kézből valójá-

ban, úgy tűnik számomra, nem árad Giorgione szelleme, és még kevésbé Raffaellóé. Ezek az arannyal felvitt díszítések, valamint az aranyozott 1512-es évszám szintén biztosan nem Raffaello mellett szólnak, mert legalábbis számomra a Borghese-galéria 1507-ben festett Sírbatétele után egyetlen hiteles műve sem ismert, amelyen évszám lenne található."

„A Sciarra–Colonna-galéria Hegedűjátékosa nem 1518-ból való?", jegyeztem meg. „A képet én csak rézmetszetről ismerem, de úgy hiszem, nem tévedek, hogy az 1518-as évszámot láttam rajta."

„Nagyon helyesen mondja", válaszolta a kísérőm, „csakhogy számomra úgy tűnik, hogy az az évszám későbbi eredetű, mint maga a festmény.[13] Ráadásul a hegedűjátékost is csak sok évvel az Urbinói halála után keresztelték Raffaellóra. Vasari mit sem tudott erről a képről. Maga a kő mellvéd – amelyhez a fiatal férfi támaszkodik, és amelyre a csalóka évszámot helyezték –, csakúgy mint az arc modellálása és a prém megfestése, Giorgione iskolájára emlékeztet; sőt, ha összehasonlítja azt a csinos, csábító Hegedűjátékost itt az úgynevezett Fornarinánk portréjával, valamint a velencei S. Giovanni Crisostomóban levő képen az egyes fejekkel, akkor talán osztani fogja a véleményt, hogy ez a Hegedűjátékos is az ifjú Sebastiano Luciani műve, és semmiképpen sem Raffaellótól származik. Ilyen módon megformált kő ablakmellvédekkel is csak a velenceiek képmásain találkozhat, így pl. az úgynevezett Bella di Tizianón, Palma Vecchiónak ugyanott, a Sciarra–Colonna-galériaban található képén, B. Licinio 1524-es női képmásán az Andreossi-örökösöknél, Milánóban és további festményeken. Beszéljünk azonban még az itteni úgynevezett Fornarinánkról. Raffaello 1512 körül festette a híres Madonna di Folignót a vatikáni képgyűjteményben. Ha mármost ez utóbbi képen a kezeket összehasonlítja ennek a Fornarinának a kezével, akkor nincs kétségem, hogy Önnek is, aki soha nem foglalkozott behatóan a formák tanulmányozásával, szemébe fog szökni a nagy különbség ennek a koszorús hölgynek és a Madonni di Folignónak a keze között. És kérem, nézze még meg ezeket a zaftos, igazán velenceies színeket – ne az arcon, mert az teljesen át van festve, hanem a világoskék és sötétvörös ruhán. Ilyen színakkordokat sem Raffaello, sem valamely vele egykorú firenzei festményein nem talál, talál ellenben Fra Sebastiano számos más, a velencei korszakából származó képén, pl. itt az Uffiziban az Adonis halálát ábrázoló nagy képén (no. 590), amelyet a katalógus Moretto da Bresciának tulajdonít, továbbá a római Farnesina alsó termének lunettáin. Azután vesse össze még a prém megfestését ezen a női portrén és Sebastiano Pitti-galériabeli férfiképmásán (no. 409), és ezen összevetések után, remélem, arra a meggyőződésre jut majd, hogy mind ez az úgynevezett Fornarina, mind a Hegedűjátékos Fra Sebastiano del Piombo műve, és Raffaellóhoz semmi közük nincs."

„De vajon", kérdeztem a kísérőmet, „ezen az úgynevezett Fornarinán a kezek formája tényleg meg is felel a Fra Sebastiano összes hiteles képén lévőknek?"

„Semmiképpen", felelte az olasz, kicsit csodálkozva a kérdésemen. „Sebastiano del Piombo művein a formák a tevékenységének különböző időszakaiban nagyon eltérőek, mert megíté-

13 Von Rumohr báró azt állítja, hogy az 1518-as évszám az „impastóba" lenne belefestve (III, 137).

lésem szerint Sebastiano, csakúgy mint Girolamo Genga, az eklekticizmus egyik első képviselőjének tekinthető. Ahogyan Gengát Luca Signorelli kiragadta fejlődésének természetes medréből, úgy Sebastiano Lucianit először Raffaello, aztán pedig főleg Michelangelo térítette el a saját pályájáról. Fiatalkori képén, a Sir Henry Layard velencei gyűjteményében lévő Krisztus siratásán még a szigorú Cima da Coneglianót utánozza, és ezért ott a típusai és formái az utóbb említett mestertől származnak. Később a nemes Giorgione ellenállhatatlan befolyásának veti alá magát, típusai és formái, valamint a festészeti technikája ettől fogva a Barbarelliére emlékeztetnek, például az imént említett remek képen a S. Giovanni Crisostomóban, a négy szent (Bertalan, Sebestyén, Sinibaldus és Lajos) képén a velencei S. Bartolommeo di Rialtóban és a Sciarra–Colonna Hegedűjátékosán.[14] 1510 körül, miután Agostino Chigi Rómába hívta, Sebastiano minden valószínűség szerint új jótevője, Chigi révén ismerkedett meg a fiatal Raffaellóval, aki éppen akkor kezdett a római művészetbarátok kedvencévé válni. Így nem csodálkozhatunk azon, hogy Sebastiano ezekben az években festett képein a típusok és a formák az Urbinóira jellemzőkhöz közelítenek, ahogy azt ezen a Fornarinán is felismerni véljük, éppúgy, mint a la motta-i Scarpa-gyűjtemény szép férfiportréján.[15] 1512 után azonban Luciani az óriási, Raffaello hírneve miatt kissé kedveszegett Michelangelóval lép baráti kapcsolatba, és a formái és típusai azonnal michelangeleszkek lesznek. Sebastiano, ha nem tévedek, röviddel ez után a Fornarina után festhette azt a szintén Fornarinának, illetve még Dorotheának nevezett portrét, amely nemrégiben került a Blenheim kastélyból a berlini múzeumba. Ezen az utóbbi, korábban Raffaellónak tulajdonított képen, miközben a tájháttér még igencsak giorgioneszk, a kéz a túlnyújtott ujjakkal már Michelangelóra emlékeztető formát kapott. Engedje még meg, hogy megragadjam az alkalmat, és ismertessem kissé merész nézeteimet Raffaello egy másik sokat tárgyalt képéről, ha nem túl unalmas ez az Ön számára."

„Egyáltalán nem", mondtam, nehogy megsértsem a bőbeszédű férfit, jóllehet kezdtek fárasztani a terjengős fejtegetései.

„Ha ugyanis", folytatta, „nem egy gonosz illúzió tart fogva, ami velünk, szegény műértőkkel persze elég gyakran megesik, akkor az a fatörzsn ülő Keresztelő, amelyet a Louvre-ban Raffaello neve alatt bizonyára Ön is megnézett (no. 366), szintén egyike lehet az első műveknek, amelyeket Sebastiano Rómában új barátjának és védelmezőjének, Michelangelónak a terve alapján készített, ez esetben valószínűleg az azonos témát ábrázoló Raffaello-festménnyel – amelyről itt a Tribunában is láthat egy iskolás másolatot (no. 1127) – való versengésben. Ahogy tehát a Fornarina itt Raffaello utánzását, úgy ama Keresztelő a Louvre-ban meglátásom szerint Sebastiano átmenetét jelzi Raffaellóéból a michelangeleszk modorba. A Louvre-beli

14 A lille-i gyűjteménynek van egy jellegzetes tollrajza Sebastiano ezen korszakából, tévesen Tiziano neve alatt őrzik. Egy faunt ábrázol (Braun, 39; lásd a fenti ábrát). A kéz formája itt még giorgioneszk, a fülé ugyanaz, mint amit az első római tartózkodása (1511–1513) alatt festett képein találunk.

15 Ezt a pompás, de sajnos némileg átfestett portrét, amelyet ott Raffaellónak tulajdonítanak, és azt allítják, hogy Tibaldeót ábrázolja, talán magáról a mintegy 26 vagy 27 éves Raffaellóról festette akkori tisztelője, Sebastiano.

Michelangelo mozgása és testhelyzete, valamint a kifejezése, úgy tűnik nekem, Michelangelo óriásaira emlékeztet a Sixtusi kápolna mennyezetén, például az Erytraeai Szibilla feletti két meztelen ifjúra.[16] Azon a Keresztelőn a középső ujj formája és hajlása is felettébb michelangeleszk, a tájkép ellenben még mindig velencei, és nagyon különbözik Raffaello ideáltájaitól.[17]
„Nos", folytatta, miközben kézen ragadott, és ismét az előttünk lévő női portréra, az úgynevezett Fornarinára irányította minden figyelmemet, „nos, itt a kéz formája itt nem más, mint a giorgioneszkből a raffaellóiba való átmenet formája, tehát egy karakter nélküli, akadémikus kéz.
Azonban nem akarom ilyen hiperkritikus fejtegetésekkel fárasztani, különösen mert Raffaello művészetének neves ismerői között manapság aligha akad valaki, aki a Puccini-féle keresztelésnél vállalná a keresztapaságot."
„Nem vagyok abban a helyzetben, hogy beleszólhassak ilyen kényes kérdésekbe", mondtam; „annyi azonban biztos, hogy az Ön ellenvetései azon művészettörténészek nézetével szemben, akik ezt a női képmást itt Raffaello művének tekintik, még nem voltak képesek kitörölni azt az első benyomást, amelyet ez a kép tett rám."
Ezen a vallomásomon az olasz először kicsit bosszankodott, végül azonban megengedte, hogy nem beszélek teljesen helytelenül, és hogy a kezdőket soha nem kellene a formák tanulmányozása végett efféle eklektikus műtárgyak elé vinni.
„Nézzük meg ezért", mondta aztán, „a közelben ezt a másik, itt szintén Raffaellóra keresztelt női képmást (no. 1120). Ez a pompás felfogású és mesterien modellált portré sajnos olyan erősen át van festve, hogy már csak a ruha koloritja, illetve az arc és különösen a kinyújtott mutatóujjal ábrázolt kéz alapján lehet ítéletet alkotni róla.
A kép minden torzítás ellenére, amelyen keresztülment, mégiscsak megőrizte a vonzerejét, és csak egy kiemelkedő firenzei mester műve lehet. Szíveskedjék csak megnézni mindenekelőtt a bal kéz formáját a kinyújtott mutatóujjal. Mutat-e rokonságot például ez a kéz amott az úgynevezett Fornarináéval, vagy inkább úgy találja, hogy a Madonna del Cardellino kezének felel meg? Majd ha ezen a képen (1120) a kezet a Pitti-galériában lévő Maddalena Doni kezével hasonlítaná össze, akkor tűnhetne fel, hogyan juthatott Passavant arra, hogy ennek a női portré-

16 A chatsworthi gyűjteményben több rajz van Sebastiano del Piombótól, az egyik Giorgione, a másik Tiziano neve alatt (Br. 198), egy harmadik a S. Pietro in Montorio templom kápolnájában lévő egyik prófétát ábrázolja. Ezen az utóbbi tusrajzon mármost a fül formája teljesen megfelel a Louvre-beli Keresztelő fülformájának. Sebastiano egy másik, a michelangeleszk időszakból származó kiváló rajzát szintén a Louvre gyűjteményében találjuk (Braun 424).

17 W. Bode igazgató úr egy futólagos megjegyzésben azt állítja, hogy világos van a Barberini-féle „Fornarina" és a berlini „Dorottya" között, és az előbbi keletkezését az 1509-es vagy 1510-es évre helyezi, Sebastiano Farnesina-beli festett dekorációit 1509-re, a „Dorottyát" pedig 1511-re, tehát egy évvel a Tribuna-beli „Fornarina" elé. Erről a vitapontról érdemes még elolvasni Julius Meyer titkos kormányzati tanácsos úr ragyogóan megírt értekezését a porosz királyi műgyűjtemények [évkönyvének] 1886. évi első füzetében. Julius Meyer úr nézetem szerint először lépett a helyes útra, azonban barátja és kollégája, Bode megint letérítette arról.

nak éppen a kezein akarja felismerni Raffaello festésmódját.[18] Én a magam részéről amondó vagyok, hogy ez a kéz az Urbinói hiteles művein levő kézformák imént tárgyalt példái közül egyikhez sem hasonlít. Egészen quattrocentósan is néz ki ez a női portré. Ha tehát Raffaello festette volna, akkor ennek még azon időszak előtt kellett volna történnie, amelyben a Pitti-palotában lévő Maddalena Doni készült."

Hogy ne keltsem azt a látszatot, mintha mindezek a szőrszálhasogató fejtegetések untatnának, megkérdeztem a kísérőmet, melyik mesternek tualjdonítja akkor ezt a női portrét.

„Ez nagyon fogas kérdés", felelt. „Nyíltan be kell Önnek vallanom, hogy ez a kép számomra nem kínál elegendő támpontot ahhoz, hogy akár valamelyes biztonsággal meghatározhassam. Csak a művészettudomány újoncai vagy a sarlatánok tudnak minden műtárgynak nevet adni."

„Mielőtt", folytatta, „átmegyünk a Pitti-palota termeibe, hogy az ott neki tulajdonított képeken is szemügyre vegyük Raffaello jellegzetes formáit, engedje meg, hogy még itt, ebben a Tribunában felhívjam a figyelmét Tiziano sajátos fül- és kézformáira Beccadelli prelátus eme kiváló portréján (no. 1116). Kérem, hogy ne veszítse el a türelmét, ha oly hosszan időzünk olyan dolgoknál, amelyek az Ön számára most nagyon jelentéktelennek, talán egyenesen nevetségesnek tűnhetnek; ugyanis mindenekelőtt azon vagyok, hogy hozzászoktassam Önt, hogy egy műtárgy szemlélésekor mindent megfigyeljen, még az önmagukban véve legmellékesebb csekélységeket is; mert idővel be fogja majd látni, hogy gyakran még egy egyszerű úgynevezett cikornya is szolgálhat arra, hogy a helyes ösvényre terelje, különösen kisebb jelentőségű mesterek festményeinek esetében. Nézze meg tehát Tizianónak ezen a képmásán a kezet a túl erősen hangsúlyozott hüvelykpárnával, és vegye észre a fül kerekded formáját is. Tiziano ugyanis minden fiatalkori képén, és működésének középső korszakában is, azaz a 16. század negyvenes éveiig szinte mindig ugyanazt a kerek fülformát alkalmazta, pl. a három emberi életkort ábrázoló képen és Lord Ellesmere londoni gyűjteményének Szent Családján, amelyet ott tévesen Palma Vecchiónak tulajdonítanak; a Doria-Pamphili-galériában lévő Heródiáson, a 633. számú Madonna-képen az Uffiziben stb., és hasonlóan a vaskos hüvelykpárnát is nagyon gyakran meg lehet találni a Cadorei festményein és rajzain. Mivel pedig Tiziano képeit nagyon gyakran összekeverik Giorgionétől (Pitti-palota és Madrid), Pordenonétől (Doria-galéria), Paris Bordonétől (a római Capitolium galériája), sőt Andrea Schiavonétól (drezdai galéria, no. 168) származókkal, olykor ezek a megjegyzések is hasznára lehetnek Önnek a vitatott képek megítélésében, ugyanis a kéz és a fül formái Giorgionénál éppúgy, mint Pordenone, P. Bordone és Andrea Schiavone művein nagyon eltérőek a Tiziano által használtaktól."

„Ebben is igaza lehet", mondtam rosszul palástolt türelmetlenséggel, „egyelőre azonban maradjunk Raffaello formáinál, amelyeket, úgy hiszem, valamelyest már értek; különben olyan zűrzavar keletkezhet a fejemben, hogy a csupa fültől és kéztől és körömtől már nem leszek képes arra, hogy magukat a képeket lássam."

Az olasz nevetett, azonban igazat adott, úgyhogy rövidesen elhagytuk a Tribunát és átmen-

18 Passavant, Raffael d'Urbin (francia kiadás), II, 41.

tünk a Pitti-palotába.
„Keressük fel", mondta az első terembe belépve, „rögtön az úgynevezett Madonna del Granducát; ezt a Madonnát egyébként sokkal inkább »del Duca«-nak lenne érdemes nevezni, nem a Granduca Madonnájának, mert a kép minden valószínűség szerint Urbinóban (1504) és Guidobaldo herceg számára készült. De ezen nem múlik sok." Ahogy a kép előtt álltunk, a vezetőm mindenekelőtt Mária ovális arcára hívta fel a figyelmemet, amely – ahogy ő vélte – sokkal inkább Raffaello első tanáráraTimoteo Vitire emlékeztet, mintsem a későbbiekre, Pinturicchióra vagy Peruginóra. Úgy vélte, a kifejezés és a fejtartás is Timoteót idézi. Ezután természetesen megnéztük a kezek formáját, amelyek nézete szerint még nagyon emlékeztetnek a Madonna del Cardellinón lévőkre, de csontosabbak, azaz quattrocentósabbak azoknál. „És itt a gyermek füle", jegyezte meg aztán, „nem emlékezteti ez Önt élénken a Madonna del Cardellinón a gyermekek fülére? Nézze csak meg itt is ezt a kerek, húsos formát, figyelje meg azt is, milyen erősen össze van nőve a fül az arccal. Szörnyű vétek", jegyezte meg végül becsmérlően, „hogy a mihaszna restaurátor Mária kék köpenyét csak felületesen tisztította meg, úgyhogy az ma inkább zöldnek mint kéknek tűnik, és az eredeti ragyogásától is teljesen meg van fosztva. Mármost", kérdezte ezután, „azonos-e Máriának ez a keze itt a »Madonna del pozzo« kezével vagy akár az 1120-as számú női portrééval a Tribunában?"
„Annyit", válaszoltam, „azt hiszem, most már én is belátok, hogy az a művész, aki ezt a kezet itt megformálta és megfestette, nem rajzolhatta és festhette a kezeket ama két képen a Tribunában. A felfogás és a modellálás különbsége tényleg szembeszökő." A kísérőm elégedetten mosolygott erre a megjegyzésre. Ezután ismét az első nagy terembe léptünk, és egy női portréhoz mentünk, az úgynevezett Donna gravidához (no. 229), amelyet a katalógus egy „ismeretlen" festő műveként könyvel el. „Passavant", mondta, „azt a női képmást, úgy tűnik nekem, joggal adtaaz Urbinóinak, csak a mester működésének egy véleményem szerint túl késői korszakára helyezte, nevezetesen az 1507-es évre. Ha nem tévedek, akkor ez a portré körülbelül ugyanakkor készülhetett, mint a Doni házaspár képmásai. Mindenekelőtt a kezek formája szól emellett, amely ugyanaz, mint az utóbb említett portrékon. A hölgy arca itt, különösen a bal oldalon, a restaurátornak köszönhetően olyan durva szenvedéseken ment keresztül, hogy alig lehet még felismerni rajta a raffaellói ecset nyomait. Vésse tehát élesen az emlékezetébe a kezek itteni formáját, és menjünk rögtön megnézni a két Doni-képmást." Amikor aztán Maddalena Doni portréja előtt álltunk, nem álltam meg, hogy fel ne kiáltsak: „Teljesen ugyanaz a felfogás, a ruhaujjnak ugyanaz a kezelése, ugyanaz a széles formájú kéz a rövid, kövér ujjakkal, ugyanazok a körmök, az arcnak ugyanaz a – ha szabad így mondanom – kissé unalmas, örömtelen kifejezése, mint amazon a női képmáson. A tájháttér is megfelel a Madonna de Cardellinón levő tájnak."
A vezetőm örült, hogy készséggel magamévá tettem a szemléletmódját, és előrehaladásomnak – ahogy ő mondta – a formák felfogásában, és elégedetten dörzsölte a tenyerét. „És a karok elhelyzése", mondta aztán, „és egyáltalán az egész portrébeállítás, nem emlékezteti ez Önt egy

másik, nagyon híres női képmásra, amelyet párizsi tartózkodása alatt biztosan gyakran megcsodált a Louvre-ban?"
„Ó, feltétlenül", válaszoltam, „Ön ugye Leonardo da Vinci »Mona Lisájára« gondol?"
„*Colto nel segno*", kiáltott fel, „– talált, süllyedt. Feltehetjük tehát, hogy Raffaello, amikor 1505-ben ezt a képmást festette, gyakran meglátogatta a nagy Leonardo műhelyét.
Miután megnéztük ezt az öt képet Raffaello korai időszakából", folytatta a vezetőm, „engedje meg, hogy megnézzünk még egy másik képet ugyanezekben a termekben, amelyik szintén a mester firenzei korszakába tartozik: a nagy oltártáblát, amelynek megfestését Raffaello a Dei család megbízására vállalta el, azonban befejezetlenül hagyta hátra Firenzében, mivel II. Gyula pápa Rómába hívta."
Amikor aztán e kép (no. 165) elé léptünk, a kísérőm először arra hívta fel a figyelmemet, hogy egy későbbi korban ezen a képen is teljesen végigment egy ügyetlen festő ecsetje, úgyhogy a kép mai állapotában alig lehet ezalatt kipuhatolni az eredeti rajzot. „Ez azonban", tette hozzá, „a most bennünket foglalkoztató formai tanulmányokat nem sokban érinti. Nézze megtehát ezen a képen is elsősorban a fül és a kéz formáját. Meg kell jegyeznem, hogy Raffaello ezt a képet mintegy három évvel később készítette, mint az eddig megnézetteket, nevezetesen 1508 nyarán."
„Ezen a festményen is", kiáltottam fel boldogan, „ugyanazta kövér, kerek fület látom, mint a többin, csak a kéz formája tűnik valamelyest eltérőnek a másik öt képen lévő kezektől."
„Helyesen mondja", válaszolt, „de a fiatal Raffaello soha nem maradt egy helyben, hanem mindig előrelépett a művészetében; egyedül a kéz alapformája maradt, ahogy minden későbbi képén, úgy ezen is ugyanaz; és kérem, azt is gondolja meg, hogy a kezeket itt, ezen a táblán teljesen eltorzította az átfestés."
„Nekem úgy tűnik", tettem hozzá kis várakozás után, „mintha ez a festmény nagyon hasonlítana Fra Bartolommeo ama nagy képére az első teremben (no. 208), sőt arra a másikra is amott (no. 159), az építészeti hátteret és a kompozíciót illetően éppúgy, mint a redővetésben és a két repülő angyal típusában is."
„Ebben teljesen egyetértek Önnel", mondta, „és számomra úgy tűnik, hogy ez egy további jele annak, hogy Fra Bartolommeo csak ebben az időben, azaz 1508-ban lépett bensőségesebb viszonyba a fiatal Raffaellóval. Engedje meg, hogy ezen a képen még a trónus lábánál éneklő angyalra is felhívjam a figyelmet; velencei a szokás, hogy zenélő fiúangyalokat helyezzenek el lent, Madonna trónusánál, és Fra Bartolommeo a lagúnavárosból hozhatta magával Firenzébe."
Ebből a teremből kísérőm a Sala di Martéba és a „Madonna della Segnola" (no. 79) elé vezetett át.
„Ha most", mondta, „közelebbről megnézi Raffaello e híres képén a kéz és a fül formáit, akkor nem kerülheti el a figyelmét, hogy miközben a fül alapformája itt is ugyanaz, mint a perugiai és firenzei korszakokból származó összes művén, addig a kéz ezen a képen elveszítette azt a természetes valódiságot, amelyet pl. a két női portré (no. 229 és 59) vagy a Madonna del Car-

dellino kezein észleltünk, és láthatunk a perugiai időszak több képén is, pl. a bresciai Tosio-galéria Ecce homóján, a bergamói városi galéria Szent Sebestyénén, a British Museumnak a Mária koronázásához készült, hegedülő angyalt ábrázoló rajzán (Braun, 70). Ezen a képen már nem azt a „polgári" kezet találja, amelyet a fiatal Raffaello a természet alapján hűen rajzolt meg, hanem már a finom „arisztokratikus" kezet látja itt, és a művésznél a római időszaka alatt ez vált egyenesen a normálissá. A tenyér ugyan még ennél a Madonnánál is széles és kissé lapos, mint – tanára, Timoteo mintája nyomán – Raffaello korai képein, csak az ujjak lettek finomak, hegyesek; röviden szólva, itt egy úgynevezett előkelő, vagy ha jobban tetszik, ideális női kéz van előttünk. Ez a tondó nagyjából 1513 vagy 1514 körül keletkezhetett, és ha ebből a szempontból nézi meg Raffaello ebből a korszakból származó képeit, többek között Lord Ellesmere Madonnáját is Londonban, vagy a későbbieket egészen a haláláig, akkor fel fogja ismerni, hogy a kevés saját kezű, valamint a csupán kartonja alapján segédek által kivitelezett művein ez a női kézforma ismétlődik folyamatosan, és válik így konvencionálissá, így pl. kedvesének pompás képmásán is."

„És hol van akkor Raffaello kedvesének igazi portréja?", kérdeztem.

„Itt, az oldalsó kabinettben, ahová egyszer már beléptünk."

Azonnal oda vonultunk, és a kép elé érve lelkes vezetőm nem szalasztotta el, hogy rögtön oda állítson, ahol helyes megvilágításban láthatom. Ez az élettől szikrázó női arc olyan lenyűgöző hatást tett rám, hogy már egyáltalán nem tudtam a fül- és kézformák unalmas tanulmányozására gondolni.

„Igen", kiáltottam fel elragadtatva, „ez a nő, nem másik, volt méltó arra, hogy egy Raffaello szeresse, és nem más, csak ő lehetett az isteni mester szeme előtt, amikor a Madonna di S. Sistót a vászonra varázsolta!"

„Ha leszámítja", jegyezte meg az olasz ironikus mosollyal, „a galéria firenzei igazgatóit, akik még mindig ott tartanak, hogy ezt a nőt »Donna velatának« nevezzék és a festményt egy »ismeretlennek« tulajdonítsák, akkor manapság mindenki az Ó- és az Újvilágban, aki ért a művészethez, osztozna az Ön ítéletében. Amiben azonban nincs egyezség minden kritikus között, az az, hogy ez a kép eredeti-e, vagy pusztán másolat."

„Hogyan, az ég szerelmére", kiáltottam fel álmélkodva, „hogyan lehetséges egy ilyen csodálatosan szép, minden egészséges szemet rabul ejtő arcot másolatnak tartani? Mégis, milyen fogalma van a művészetről azoknak az embereknek, akik képesek egy ilyen csodálatosan ragyogó arcot mechanikus utánzásnak tartani!"

Ebben a pillanatban egy még fiatal úr lépett a közelünkbe, és miután barátságosan üdvözölte a vezetőmet, szemüvegét felhelyezve jelentőségteljes hangon így szólt: „Ennek a női portrénak még a másolata is tesz az emberre bizonyos hatást, nemde? Hogyan nézhetett ki akkor az eredeti!"

Észrevettem, ahogy a kísérőm fejébe szállt a vér az idegen e szavai hallatán. „Önnek is", mondta aztán egészen szárazon, „úgy tűnik tehát, hogy ez a kép másolat?"

„A világ minden műértője egyetért ebben", válaszolta határozottan a másik.
„És még Ön a festészet professzora a mi akadémiánkon!", vágott vissza a kísérőm leplezetlen iróniával.
„És pont a festészet professzoraként hiszem úgy, hogy ha netán tévedésben van, akkor szabad kiigazítanom", felelt nagy öntudattal a professzor, majd folytatta: „Tudnia kell ugyanis, hogy manapság művészetünk semelyik finomabb ismerője, sem a tudós Németországban, sem Párizsban nem fogadja el eredetinek ezt a képet. Vagy nem látja itt a járomcsonton és ott a homlokon még a velencei vagy ha úgy tetszik a bolognai másoló ecsetvonásainak nyomait?"
Vezetőm úgy tűnt, mint aki az akadémiai professzor eme szavaitól szinte elveszíti az önuralmát. „Mi most", emelte fel a hangját, „nem a tudós Németországban és nem a mindent jobban tudó Párizsban vagyunk, hanem jelenleg itt vagyunk Firenzében, és maga a kép előtt állunk. Mindenekelőtt engedje meg, Professzor Úr, hogy megjegyezzem", folytatta szelidebb hangon, „hogy ezt a festményt, amely Vasari tanúsága szerint a Botti család tulajdonában volt, Cinelli ugyanott látta még 1677-ben is, és mint eredetit írta le. Ha tehát bolognai másolat lenne, akkor fel kellene tennünk, hogy ez a másolatot minden valószínűség szerint később, azaz miután a kép nyilvánosság elé került, készítette egy bolognai festő. Ki lett volna ekkor Bolognában az a festő, aki képes lett volna ilyen másolatot előállítani? Figyelje csak meg egy Donduzzi vagy egy G. M. Crespi ismert másolatait, és látni fogja, hogyan feketült be az árnyékoknál az összes. Ennek a festménynek ráadásul, ha az előző vagy a 17. században készült másolat volna, sokkal jobb állapotban kellene lennie, mint amilyenben itt látjuk. Nézze csak meg, hogy kipergett sok helyen a festék, láthatóvá téve a világos imprimitúrát. – És hova került volna az eredeti festmény? Egy Raffaello-kép még a 18. században sem került el olyan könnyen az emberek szeme elől. Nem, nem, kedves professzorom, holmi zavaros művészeti professzorok efféle légből kapott, teljesen önkényes állításai nem vezetnek engem félre! És aztán hogyan akarja bebizonyítani, hogy a nő arcán bolognai ecsetvonások lennének észrevehetőek? Talán annyira másfélék itt ezek az ecsetvonások, mint a Madonna di S. Sisto arcán a drezdai galériában? Egyébként meg ez az arc annyira le van kopva, hogy csak egy fantaszta érzékelheti még rajta az egyes arcvonásokat. Ezt a festményt, ahogy láthatja, több helyen retusálták, például itt a homlokon és itt az orrtőnél, a jobb járomcsonton, a tarkón, a nyakon; még a kép eredeti barnás hátterét átmázolta egy retusátor."
„Igen, ezt elismerem", morogta a professzor. „És nem egy újabb bizonyíték lenne ez, ha szükség lenne rá, hogy ez nem másolat? Nem, jó professzor uram, nézze csak meg ezt a pompás képet a saját szemével, és engedje át a párizsi és berlini uraknak, hogy afféle dolgokat kiáltsanak a pusztába. Atyaég! Egy másoló festette volna ezt a csodálatos tekintetű szemet, ezt a büszke szájatm ezt a nemes homlokot? Soha."
A professzor lelkes vezetőm e szavai hallatán visszatette a zsebébe a szemüvegét, és anélkül hogy egy szót szólt volna, a szomszéd terembe menekült.
„Önnek tökéletesen igaza van", mondtam, miután eltűnt a professzor, „ha az ilyen művészeti

ítéletek felett, különösen egy akadémiai tanár szájából hallva, nemcsak csodálkozik, hanem el is kedvetlenedik. Mindig megmagyarázhatatlannak tűnt számomra is, aki pedig csak dilettáns vagyok, és ezt a portrét eddig csak fotográfiáról ismertem, hogy vannak emberek, sőt önmagukat tévedhetetlen művészeti ítészeknek tartó tudósok, akik egy ilyen kincset másolatként képesek feltüntetni!”

„Ezzel az igazi római nőtípussal”, mondta a kísérőm, „már a bolognai Szent Cecília képen lévő Magdolnán is találkozunk, amelyet Raffaello 1516-ban festett a S. Giovanni in Monte templomba, a Cappella dall'Olióba. Nagyjából ebben az időben örökíthette meg ecsetjével ezt a nőt, a szerelmét is. Az, hogy akkori szokásának megfelelően a ruha és a kéz kivitelezését a segédeire hagyta, ahogy többek között a néhai Passavant vélte, számomra is nagyon valószínűnek tűnik; csakhogy ezt a fenséges, igazán nemes női fejet csak maga az isteni mester foghatta fel és festhette meg így. Úgy öt-hat évvel később az akkor már nem élő művésznek ugyanezt a szeretőjét egyik tanítványa, úgy hiszem, Giulio Romano újból megfestette, és ez a képmás jelenleg Raffaello neve alatt található meg Rómában, a Barberini-galériában. Látni fogja, hogy azon a képen ez a büszke nő nemcsak öregebbnek és lecsúszottnak néz ki, hanem azt is, hogy a festő ott milyen közönséges és visszataszító felfogásban ábrázolta, komolyan úgy tűnik, mintha egy ledér szajhát látnánk magunk előtt.

Mármost Ön is látja”, folytatta, miközben közelebb léptünk a képhez, „mennyire raffaellói ezen a portrén is a fül formája.”

„Nem, nem, kedves Uram”, válaszoltam, „legalább e kép előtt kíméljen meg a fül- és kézformáitól. Ilyen műtárgyak előtt számomra egyszerűen lehetetlen részlettanulmányokat folytatni; Raffaello isteni szelleme még túlságosan fogvatart, semmint hogy rögtön visszataláljak önmagamhoz, egyszersmind a szellem ama józanságához, amely mégicsak szükséges ahhoz, hogy egy művészeti alkotáson leragadjak az egyes formáknál és cikornyáknál.”

Miután még egy darabig legeltettem a szemem ezen a pompás képmáson, türelmes ciceroném szólított, hogy nézzem meg vele Raffaello egy másik, nagyjából ugyanabból az időszakból származó portréját is, és így visszamentünk az úgynevezett Apostol-terembe, ahol X. Leó híres képmása van kiállítva Giulio de' Medicié és Luigi Rossié mellett.

„Nagyjából ugyanaz az anyagkezelés, mint az előző képen”, jegyeztem meg, „és”, tette hozzá ő, „ugyanaz a kerek, húsos fül. Erről a világhírű képről”, folytatta, „hosszasan tudnék mesélni; ezúttal azonban meg kell elégednünk azzal, hogy Raffaellónak ezen a képén is megállapítsuk a fülforma azonosságát azzal, amit az általunk ma megnézett többi képen láttunk. A kezeket és a járulékos részleteket ezen a képen is segédek festették meg.”

„Milyen büszkének és nemesnek tűnik fel”, mondtam, „a festő – jóllehet alacsony rangú – szeretője ehhez a nemesi címet viselő pápához képest! Ha a festő nem törekedett volna arra, hogy az arisztokratikus kellékekkel – a miniatúrás könyvvel, a nagyítóval, a finoman cizellált arany csengővel, a gazdag papi öltözettel, a kárpitokkal stb. – megnemesítse, akkor ez a Medici úgy nézne ki, mint egy meggazdagodott kocsmáros.”

Az olasz mosolygott erre, és a képtől elvont a Saturnus-terembe, ahol egy pillanatig megálltunk egy másik pápa, II. Gyula portréja előtt.
„Nézze meg ezzel szemben”, mondta, „X. Leó elődjének ezt a szenvedélyes képmását. Raffaello szeretőjéhez hasonlóan ő is a nép gyermeke volt. Micsoda gőgös jellem néz ki ebből a nemes arcból! Férfiúi büszkeség és öntudatos erő szólnak ezekből a mély szenvedélyek által barázdált vonásokból; mennyire különböző ez az érzéki, hamiskás közönyösségtől, amely a két Medici arcáról a szemünkbe néz.”[19]
„A portrék tanulmányozása”, jegyeztem meg, „bizonyosan az egyik legérdekesebb feladat, amely kínálkozik a művészettörténész számára.”
„Kétség kívül”, válaszolta, „amennyiben maga a művészettörténész is érdekes, amit sajnos igen ritkán lehet elmondani. Ha ön”, tette hozzá, „egészen meg akarja érteni Itália történelmét, akkor nem mulaszthatja el, hogy képmásokat is – nőieket és férfiakat egyaránt – megnézzen. Az emberek arcából mindig kiolvasható koruk történelmének egy darabja is, ha valaki ki tudja olvasni. Ha például Raffaello szeretőjének portréját az előkelő Maddalena Doni képmása vagy Eleonora Gonzaga della Rovere, az úgynevezett »Bella di Tiziano« (no. 18 ebben a galériában) mellé helyezi, akkor abból rögtön látni fogja, hogy a reneszánsz korában, miközben az előkelő rétegekben teljesen kihunyt minden ideál, addig a nép körében megmaradt az egészséges életöröm és erkölcsi erő.”
Ezután a kultúrtörténeti kitérő után azt kezdeményezte a kísérőm, hogy nézzük meg a szemközti falon lévő, Ezekiel látomását ábrázoló képecskét. Raffaellónak ezt a metszeteken megörökített művét természetesen régóta ismertem, bájos és egyszerre nagyszerű kompozíciója mindannyiszor magával ragadott.
„Vasari”, mondtam, „ha jól emlékszem, azt jegyzi meg erről a képről, hogy Raffaello a bolognai Hercolani számára festette.”
„Valóban”, válaszolta, „és ebből néhány északi műkritikus arra következtetett – hogy valami kuriózumot mondjak –, hogy a »Donna velatához« hasonlóan ez a képecske sem eredeti, hanem egy későbbi bolognai festő által készített másolat.”
„Hol lenne akkor Raffaello eredeti képe?”, kérdeztem.
„Erre a kérdésre ama bölcs urak adósak maradnak a válasszal. Arról, hogy ennek az amúgy kiválóan megfestett képnek a kivitelezése”, folytatta aztán, „nem az Urbinói munkája, magam is meg vagyok győződve, mert mind az Atyaisten kezének és az angyal fülének a formájában, mind a koloritban és amott a kis angyal telt felső ajkában egész világosan felismerni vélem Giulio Romanónak, Raffaello kedvenc tanítványának a festésmódját; ennek ellenére Raffaello szelleme még frissen és elevenen szólal meg ebből a pompásan komponált képecskéből, amely

19 Ennek a pápának az eredeti portréja, jóllehet erősen átfestve, az Uffizi-galéria tribunájában lehet. Vasari egyébként arról számol be, hogy az urbinói kastélyban II. Gyula eredeti portréján kívül még ennek a képmásnak egy Tiziano (?) kezétől származó másolata is megtalálható volt. Mármost állítólag mindkét képet Urbinóból hozták Firenzébe.

mindenesetre – ahogy néhány műértő véli – csak 1517 körül keletkezhetett.”
„Ha találó az ítélete”, mondtam, „akkor Giulio Romano megtévesztően kellett hogy tudja utánozni tanárának és példaképének technikáját és formáit, mert nekem álmomban sem jutott volna eszembe, hogy kételkedjek ennek a Raffaello-képecskének a valódiságában.”
„És mégis”, jegyezte meg a vezetőm, „az Urbinói tevékenységének ebben az utolsó korszakában, azaz 1516-tól a haláláig szinte minden váaszonképet nagyrészt a tanítványai és segédei kiviteleztek, főleg Giulio Romano; hiszen a mester maga azokban az években festőként, építőmesterként, archeológusként annyira igénybe volt véve, hogy ha kettő helyett négy keze lett volna, és ha naponta tizenkettő helytt huszonnégy óra állt volna rendelkezésére, akkor is lehetetlen lett volna, hogy eleget tegyen mindazoknak a megbízásoknak, amelyek minden oldalról áramlottak felé.”
Kevéssé lelkesen attól, hogy ezt a nekem annyira tetsző képecskét ne kellene teljesen Raffaello saját művének tekintenem, fejcsóválva mentem át az ugyanazon a falon függő bíborosi portréhoz (no. 171), és mosolyogva, ezen szavakkal fordultam a ciceronémhoz: „Nos, az Ön szemében talán a sanda kardinálisnak ez a pompás képmását sem maga a mester, hanem szintén csak az egyik tanítványa festette?”
„És ha azt mondanám Önnek”, felelte nevetve, „hogy ez a portrét még csak nem is itáliai munkának, hanem egy külföldi által Raffaello eredeti képéről készített másolatnak tartom!”
„Na”, kiáltottam fel, „ha az Ön kísérleti módszere ilyen eredményekre vezet, akkor a világnak jobb lenne, ha minél kevesebbet tudna meg abból, és ha egyszer már megismerte, akkor lehetőleg megint hamar elfelejtené!”
„Márpedig”, felelt mosolyogva az olasz, „legnagyobb valószínűséggel ez is fog történni.”
„Engedje meg mégiscsak”, folytatta aztán, „hogy ezt a híres portrét kicsit alaposabban megnézzük. Ennek a festménynek az elfolyó, sima jellege már Passavantot is (I, 175) német mesterekre emlékeztette, sőt ő úgy vélte, hogy Raffaellót Holbein valamelyik képe befolyásolhatta, ami mellesleg már kronológiai szempontból is lehetetlen lenne. Ahhoz azonban, hogy ezen a festményen a technika minden műértő számára idegennek kell tűnjön az itáliaitól, nekem úgy tűnik, nem férhet kétség. Figyelje meg mindenekelőtt ezt a merev, fémes tekintetet, ezt a rosszul modellált száját, a jobb kézen a hüvelykujj egészen elhibázott rajzát, a könyv harsány színeit, és legalább azt el fogja ismerni, hogy bárki is festette ezt a képet, nem lehetett nagy mester. De hogy minden bizonytalanságtól megszabadítsam, nem akarom titokban tartani, hogy az eredeti kép még mindig Volterrában, az Inghirami családnál található, jóllehet egy modern restaurálás teljesen eltorzította, de egyes helyeken továbbra is eredetiként ismerhető fel.”
Egy ilyen ténnyel szemben, ahogy magától értetődik, semmit nem tudtam felhozni, és így egyet kellett értenem a vezetőmmel, még ha ebben a romboló kritikában éppoly kevés örömömet leltem, mint Ariosto Orlandója a tűzfegyverben.
„Amott”, mondta az olasz a szemközti falra mutatva, „amott még van egy másik bíborosi portré, amelyet itt még mindig az Urbinóinak kívánnak tulajdonítani, noha már a néhai

Passavant is egy tanítvány művének nyilvánította, méghozzá teljes joggal.”
Odaléptünk e portré (no. 158) elé, és könnyen meggyőződhettem róla, hogy ezen a képen sem a szemek, sem a bal kéz nincs helyesen modellálva, és a fül sem azt a kerek, telt formát mutatja, amelyet Raffaello valódi képmásain az imént elegendő alkalmunk volt megfigyelni. „Egy hasonló, Passerini kardinálist ábrázoló tanítványi portré található a nápolyi múzeumban”, mondta, miközben a kezét nyújtotta, és az órájára pillantva elbúcsúzott. És én is úgy véltem, hogy ez a lecke egyelőre elég volt. –
A firenzei tartózkodásomat meghosszabbítottam még néhány héttel, és ezt arra használtam, hogy a város különböző művészeti gyűjteményeiben, festményeken, szobrokon és épületeken nap mint nap gyakoroljam a formák tanulmányozásának vezetőm által mutatott módszerét. Azonban hamar világossá vált számomra, hogy a műalkotások szemlélésének ez a józan, száraz, sőt egyenesen pedáns módja hosszabb távon elidegeníti a szellemet az igazi, magasabb szintű felfogástól, még ha meg is felelhet egy „öreg medikus” személyes ízlésének, és a például a műkereskedők és a szakértők számára lehetnek előnyei. Így végül elégedetlenül hagytam el Firenzét.

Amikor visszatértem Kazanyba, csodálkozva tudtam meg, hogy rövidesen kalapács alá kerül a Szmaranzov hercegek kastélyában lévő, szerte az egész országban dícsért képtár, amely nagyobb részben a legjobb itáliai mesterek műveiből áll. Minthogy a hercegi kastély csak néhány versztányira van a várostól, ezt a gyűjteményt gyakran látogattam ifjúkoromban, és ott végeztem az első művészeti tanulmányaimat, úgyhogy Raffaello Sanzio hat Madonna-képe, amelyek ott voltak, még ragyogóan éltek az emlékezetemben. Ezért igazán fontosnak éreztem, hogy még egyszer megnézzem ama képeket, és élesem az emlékezetembe véssem őket, mielőtt szétszóródnak a világban.
Így aztán egy derűs decemberi napon befogattam a konflisomba, és jó kedéllyel hajtottam a kastélyhoz, amelynek pompás galériájában már ott találtam a hazai és külföldi műkereskedőket, műbarátokat és galériaigazgatókat, akik mind eleven érdeklődéssel, és ahogy előszörre tűnt számomra, rendkívüli szakavatottsággal vizsgálták egyik festményt a másik után, hol az egyik, hol a másik kép előtt fejezve ki teljes csodálatukat, itt Verrocchiót, ott Melozzo da Forlit, amott egyenesen Leonardo da Vincit ismervén fel már az első pillantásra. Kíváncsian és álmélkodva hallgattan elemző megjegyzéseiket a velenceiek kiváló festői technikájáról és a Raffaello-képek nagyszerű fennmaradásáról. Milyen nagy volt azonban az álmélkodásom, amikor végre pontosabban megvizsgáltam magukat a Raffaello-Madonnákat, amelyek évekkel azelőtt engem is oly nagy révületbe helyeztek! Alig mertem hinni a szememnek, mert a Pitti-palota Raffaello-képei még élénken álltak a lelki szemeim előtt, és ezúttal azt sem tudtam megállni, hogy a műtárgyakat azzal a módszerrel szemléljem és ellenőrizzem, amelyre Firenzében az olasz tanított. Úgy éreztem magamat, mintha közben egy fátyol hullott volna le a szememről. Milyen merevnek és unalmasnak tűntek fel nekem most ezek a Madonnák, milyen

otrombának, sőt nevetségesnek a karjukon vagy az oldalukon ezek a gyermekek, Raffaellótól milyen idegennek a formák! Röviden, az „isteni” Urbinó általam néhány évvel korábban még megbámult művei most már egyáltalán nem akartak tetszeni, és a közelebbi vizsgálat után világosan belátni véltem, hogy mindezek a csodált és dícsért Raffaello-képek nem mások, mint csupa másolat, sőt részben talán hamisítvány. Ugyanígy jártam Michelangelo, Verrocchio, Leonardo da Vinci, Botticelli, Lorenzo Lotto és Palma Vecchio úgynevezett műveinek a meglátogatásakor. Olyan nagy volt az örömöm, hogy már ilyen rövid idő alatt és ilyen felületes tanulmányok eredményeképpen erre a jóllehet negatív felismerésre jutottam, hogy hazaúton elhatároztam, hogy amint csak lehet, ismét elhagyom Gorlavot és a hazámat, és a lépteimet ismét Németország, Párizs és Itália irányába veszem, azzal a szándékkal, hogy az ottani művészeti gyűjteményekben új, intenzívebb tanulmányoknak adjam át magamat, mégpedig az olasz általa először félreértelmezett módszere alapján. Ebből következően másodszorra is eltöltöttem egy teljes évet részben német földön, részben Párizsban és Londonban és nagy bizakodással keltem át az Alpokon a napfényes Itáliába, ahol a sötét ciprusokat és mandulafenyőket és felettük a kék eget ezúttal valóságos ujjongással köszöntöttem. Miután Lombardiában és Venetóban is több hónapon keresztük serényen nekiláttam az ottani helyi iskolák, valamint az olasz nyelv és irodalom tanulmányozásának, végül ismét Toscanába, a művészet szent földjére jutottam. Firenzébe érkezve rögtön kérdezősködtem egykori vezetőm után, akinek ki akartam fejezni hálámat baráti fáradozásáért, amellyel évekkel azelőtt foglalkozott velem.

Abban a meggyőződésen, hogy az idős, fáradhatatlan galérialátogató címét könnyebben megtudhatom a firenzei művészeti gyűjtemények valamely tisztségviselőjétől, mint bárhol máshol, rögtön a galéria felügyelőjéhez fordultam a kéréssel, hogy mondja meg, vajon … úr jelenleg még Firenzében van-e, és hol lehet megtalálni. Mennyire meg voltam lepve, amikor a királyi tisztségviselő szárazon azt válaszolta, hogy neki semmi köze a régi képeknek ahhoz a számára ellenszenves kritikusához. Ráadásul, tette hozzá, ez az otromba újrakeresztelő bizonyítottan a szabadság ellensége, ezért egy „codinóhoz” forduljak, ha meg akarom tudni a címét.

Csak hosszú kérdezősködés és keresés után sikerült végre találnom valakit, aki tájékoztatást tudott adni vele kapcsolatban. Egy gyógyszerész volt ez, egy szikár, sápadt arcú férfi éles, sötét szemekkel és hosszú, hegyes orral. Azt kérdeztem tőle, meg tudja-e mondani, vajon az idős férfi életben van-e még.

„Hacsak nem röviddel ezelőtt hunyt el, akkor még él”, felelte hideg hangon.

„És nem tudja, hogy hol lakik most? Néhány éve”, tettem hozzá, „a Via San Fredianón volt a lakása.”

„Igen, igen, tudom”, mondta a mogorva ember. „Azt hiszem azonban, hogy hónapokkal ezelőtt elhagyta a várost, és vidékre vonult vissza. Ahogy hallottam”, tette hozzá gúnyos mosollyal, „elege lett az embertársaiból, akik nem akartak úgy táncolni, ahogy ő fütyült. Néhány itteni politikai cinkosán kívül nem is fogad már senkit.”

„Pedig”, mondtam, „amikor megismertem, számomra derűs, életvidám embernek tűnt.”

„Mindig is a rend és a törvény ellensége volt”, vágott a patikus a szavamba, „lelkiismeretlen ember. Az összes ilyen forradalmár és világjobbító a mi Itáliánkban nem más, mint pimasz, hiú egoista, a fennálló iránti minden áhitat és minden vallásosság nélkül; nem csoda, ha az évek múlásával mizantrópok lesznek! Isten bocsássa meg nekik a sok bajt, amit szép országunkra hoztak.”
A szikár ember eme csípős megjegyzéseiből könnyen felismertem, hogy a klerikális párthoz tartozik, egykori kísérőm a firenzei képtárakban pedig a patriótákéhoz. Mégis csodálkoztam azon, hogy valaki, aki nemrégiben még oly lelkes volt a művészet és a tudomány, különösen pedig országának újjászületése iránt, hirtelen teljesen vissza akarjon vonulni a világtól.
Köszönetet mondtam mogorva tudósítomnak, és amilyen gyorsan csak lehetett, elbúcsúztam tőle. Haza felé menet nem tudtam szabadulni evilági örömeink és szenvedéseink körül forgó gondolataimtól.

Két évnyi toscanai tartózkodás után végre eljutottam az Örök Városba, ahol sok hónapja a szívemen viselem a templomokban és galériákban lévő műtárgyak tanulmányozását, és ahol végre tett követi az elbizakodott gondolatot, hogy tanulmányaim eredményeiből egy részt közzétegyek hazám ifjú művészetrajongói számára. Fogadják ezeket a kísérleteket ugyanazzal a jóindulattal, mint amellyel átnyújtom őket.

Giovanni Morelli

Művészetkritikai tanulmányok az itáliai festészetről. A müncheni és a drezdai galériák

(1891)

Bevezetés

Dies diem docet – minden nappal bölcsebbek leszünk

Tudom, hogy néhai barátom, Otto Mündler már kritikai szemlének vetette alá ezt a gyűjteményt. Magam nem akartam ezt olvasni, nehogy másvalaki ítélete megzavarjon a sajátomban, különösen hogy Mündler gazdag tudása és beható tekintete iránt a legnagyobb megbecsüléssel viseltetem. *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre* című műve (1859) a maga idejében számos szempontból a műértés mintaszerű példája volt, és nincs kétségem afelől, hogy napjaink legtekintélyesebb művészeti kritikusai, Crowe és Cavalcaselle urak is elismerik, hogy abban a könyvecskében számos útmutatást találtak a saját kutatásaikhoz és meghatározásaikhoz. Mündler igazi művésztermészet volt, egyszerű, naiv, minden szép iránt fogékony, a legmagasabb, legtisztább lelkesedésre képes. Sőt, az enthuziazmusa nem ritkán – sok példát tudnék idézni – komiszul megtréfálta a kritikust. Azonban az ő idejében, úgy hiszem, aligha volt még valaki, aki járatosabb lett volna az itáliai művészet alkotásainak körében, jobban tudta volna azokat méltatni, mint ő. Hogyan fordulhatott azonban elő, hogy ennek a finom tehetségű, a művészetet igazi szenvedéllyel kutató férfiúnak nem sikerült elkerülnie megannyi, köztük nem egy durva tévedést az ítéleteiben? Véleményem szerint abból adódott ez, hogy Mündlernek egyedül a – jóllehet hatalmas – emlékezetére, nagy intuíciós tehetségére kellett hagyatkoznia, azonban a kutatásaiban nem követett módszert, hanem szokása szerint mindig pusztán a véletlenszerű összbenyomás alapján ítélt, amelyet a műtárgy tett rá. Csakhogy módszer nélkül a legjobban szervezett természet, a leggyakorlottabb műértői tekintet is folyton meginog az ítéletében, és soha nem lesz egészen biztos a dolgában. Ez a módszer, úgy hiszem, csak az experimentális lehet, amely Leonardo da Vincitől, Galileo Galileitől, Bacontől kezdve Voltáig és Darwinig a legnagyszerűbb felfedezésekhez vezetett. A műtárgyak megismeréséhez ez mindazonáltal csak segédeszközként[1] szolgálhat. Azoknak a festményeknek, amelyek a

1 Németországban néhány ellenségem – nem tudom, együgyűségből vagy gonoszságból-e – azt veti a szememre, hogy én azt állítanám, hogy egy mestert pusztán csak a kéz, a köröm, a fül vagy a lábujj stb. formája alapján is képes vagyok felismerni és megítélni. Nem vagyok azonban ilyen naiv. Amit állítok, az az, hogy a formák általában és különösen a fülé és a kézé arra szolgálhatnak, hogy egy mester művét nagyobb

virágkorból ránk maradtak, a legnagyobb része – hogy azt ne mondjam, az összes – a legkülönbözőbb restaurálásoknak volt alávetve, amelyek a legtöbb esetben valóságos mártíriummal értek fel;[2] és aki egy efféle képben a mester arcát gynítja megpillantani, annak a legtöbb esetben vagy az a fekete maszk van a szeme előtt, amellyel a restaurátor jónak látta azt elfedni, vagy egy lenyúzott, teljesen eltorzított arcot lát. Hogyan lehetne ilyen helyzetben a mester kezét biztonsággal felismerni a romok között, hogyan lehetnénk képesek megkülönböztetni egy eredetit egy másolattól? Csak az emberi testnek a mester által használt sajátos formáit élesen megfigyelve juthatunk megfelelő eredményre.[3] Magától értetődik, hogy eközben csak az igazi művészek jöhetnek tekintetbe, azaz olyanok, akik a saját lábukon állnak, akik a felfogás és a kifejezés egy különös módjával (stílussal) rendelkeznek; nem úgy az utánzók, mert ezek semmit nem számítanak a művészet történetében, ugyanúgy, ahogy a tudomány történetében sem. Amilyen unalmas szoktak ezek lenni, csak unalmas emberek számára lehet bármi vonzerejük, és ez is legfeljebb csak a jó technikájuknak köszönhetően. – Mivel sokrétű tanulmányok révén arra a szilárd meggyőződésre jutottam, hogy ez a kísérleti módszer járhat némi haszonnal a művészet kutatója számára a műtárgyak meghatározásában – talán az is lehet, hogy ez illuzió –, szokásomhoz híven ezekben a dolgozatokban is, ha éppen alkalom kínálkozik rá, ahogy lehet, törekedni fogok rá, hogy közelebbről kifejtsem a dolgot; de engedtessék meg nekem, hogy itt is elismételjem, hogy a mesterekre jellemző formák látása nem olyan könnyű, mint esetleg gondolnák, és hogy ezért a szem hosszú, nagyon hosszú gyakorlására van szükség ahhoz, hogy megtanuljunk helyesen látni; éppúgy, ahogy nem csak egy idegen, hanem a saját nyelv megtanulása is időt és sok fáradságot igényel. Ez különösen azon ifjú művészetrajongók seregének kellene megszívlelnie, akik egy féléves itáliai tanulmányút után már hivatva gondolják magukat arra, hogy minden további nélkül elvessék mások hosszú évekig tartó csendes kutatásainak az eredményeit.

A velenceiekkel fogom kezdeni, mert Itáliai számos festészeti iskolája közül a velencei van a legnagyobb számban képviselve a müncheni pinakotékában; ennek a körülménynek az oka talán azokban az eleven kapcsolatokban rejlik, amelyek évszázadokig fennálltak Bajorország és a lagúnaváros között.

Velencei festészeti iskola alatt nemcsak Velence városét értem, ahogy tulajdonképpen kellene, hanem az általánosan elfogadott szokást követve Felső-Itália mindazon népségeinek a festészeti iskoláit besorolom alá, amelyek egykor a Velencei Köztársasághoz tartoztak, és

---

biztonsággal megkülönböztessük a másolójáétól, és így ellenőrizhessük az összbenyomáson alapuló meghatározást.

2 Az előző évszázadban rendszerint megelégedtek azzal, hogy átfessék a képeket, újabban azonban előtt megpucolják őket, ami sokkal rosszabb; különösen a 16. század eleji velenceiek festményeinek esetében.

3 A téma ugyan nem választható el a formától, de a művészet tanulmányozásának küldetése szerint inkább erre kell irányulnia, semmint a témára. És aki a formák tanulmányozása ellen ágál, az ezzel csak azt bizonyítja, hogy általánosságban iszonyodik a művészetben jelen lévő tudománytól. Lásd „Művészetkritikai tanulmányok a római Borghese és Doria-Pamphili galériákban” című könyvemet, 93. old.

amelyek mind többé-kevésbé megtapasztalták a főváros befolyását, anélkül hogy ettől elveszítették volna a speciálisan hazai jellegüket. Itália különböző festészeti iskoláinak ezt a különleges jellegét, ezt a sajátos, a rassz különbözősége, a környező természet, a talaj, a levegő által meghatározott, az egyik tartományban élesebben, a másikban gyengébben érzékelhető fiziognómiáját érthető módon nem lehet a képtárakban megismerni és tanulmányozni, hiszen ezek a gyűjtemények többnyire mégiscsak eklektikus úton jöttek létre. Sokkal inkább azon a földön kell utána járni, amelyből kinőtt, amellyel tehát a legbensőségesebb, szerves kapcsolatban áll; hiszen sehol a világon nem volt a festészet annyira népnyelv, mint Itáliában. Az olaszok irodalma különböző okokból, amelyekkel itt utalásszerűen sem lehet foglalkozni, soha nem volt képes népivé fejlődni, a képzőművészetet ellenben semmi sem zavarta a tökéletes gyarapodásban, gyökeresen népi lett; eleven organizmusként nőtt ki a hazai talajból, és mindenütt a nép nyelvét, azaz a dialektust beszéli. Ez a viszony a hangok és a jelek nyelve vagy érthetőbben mondva a beszélt és a festett vagy faragott nyelv között, azon forma között, amelyben ugyanaz a szellem a beszélt nyelvben, és azon forma között, amelyben az a művészet nyelvében kifejeződik és megérthető – mondom, ez a viszony az egyik és a másik kifejezési mód között nem külődleges, hanem oksági természetű.[4]
Ezt a hazai művészeti nyelvet Venetóban, ahol más helyekkel ellentétben nem térítette el és adott neki nemzetietlen jelleget a spanyolok idegen uralma, a 13. századtól Tiepolóig, Canalettóig és Longhiig, tehát csírájától végső kihalásáig lehet szerves fejlődésében követni. Canova és David, Carstens és Cornelius ugyanis valójában nem ütötték agyon – ahogy a legtöbben hiszik, és ahogy Kaulbach is ábrázolta a müncheni új pinakotéka oldalsó falán – a copf kor művészetét, ez természetes halállal halt meg, és következésképpen már rég halott volt, amikor a fent nevezett urak elkezdték megalapozni az új művészetet.
Ezt a művészeti dialektust azonban, ahogy már megjegyeztem, csak az adott földön, helyben lehet tanulmányozni és megérteni: eldugott falusi templomokban, házak homlokzatain vagy paraszti udvarházak belső falain lévő freskókon stb. Aki pl. felkeresi Bergamót a Serio és a Brembo bővizű, zöld völgyeivel, az ott még számos festményt talál a Boselliek, a Gavazzik, az averarai Scipionik iskolájából, és ugyanott számos falképre fog bukkanni, amelyek a 15. század első feléből származnak, és ha van szeme a látáshoz, akkor azokban az alakokban, azokon az ábrázolásokon mindenütt ugyanazzal a karakterrel fog találkozni, amelyet az utcán az emberek alakjában és gesztusaiban, sőt a beszédmódjukban is megtalál, nevezetesen egy durva, energikus de óvatos hegyi nép karakterével, amelyik nem mindig tudja egyesíteni a finomságot

4 Itáliában a hanyatló művészet alkotásain, tehát röviddel Raffaello halála után a művészeknek maguknak a karakterével együtt eltűnnek a rájuk jellemző formák is; azokra a formákra gondolok ugyanis, amelyek a művész szellemi személyiségéből származnak, ezután már csak a külsődleges, véletlenszerű jegyek maradnak meg, amelyekre az összbenyomás mellett támaszkodnunk kell, hogy egy mester művét megkülönböztessük az utánzójáétól. Csakhogy ezek a külső jegyek, ezek a kalligrafikus jelek vagy cikornyák, ahogy olykor nevezték őket, nagyon csalókák, és ezért egy műtárgy megítélésében csak felettébb problematikus értékkel bírhatnak.

és a kellemet a vele született erővel és robusztussággal. Ugyanezt az alapvonást mármost, jóllehet valamelyest mérsékelten és rejtetten, azoknak a bergamói festőknek és szobrászoknak a műveiben is viszont fogja látni, akiket az otthoni völgyekből már fiatalon a fővárosba, Velencébe küldtek további tanításuk végett, mint pl. Palma Vecchio, Previtali, Cariani, a két Santa-Croce és mások.

Az éppen mondottak egészen általánosan érvényesek Itália összes művészeti iskolájának fejlődéstörténetére; csak éppen a kevesebb művészeti tehetséggel bíró néptörzsek iskoláinál számos hézaggal találkozunk, főleg az átmeneti időszakban a heroikus, azaz a giotteszk művészeti korszak és a tudományos, azaz azon korszak között, amikor a lineáris perspektíva és ezzel a reális természet tanulmányozása megjelenik.[5] Ebben a vonatkozásban és másokban a firenzei művészeti iskola a legteljesebben fejlett, és a világ minden más iskolája előtt áll ebben; utána következik talán a veronai, ahogy J. P. Richter úr rövidesen meggyőzően a művészetbarátok elé fogja tárni.

A velencei iskola – ahogy Crowe és Cavalcaselle urak nagyon helyesen megjegyezték – a 14. században és a 15. század elején a festészetben soha nem jutott túl a gőgicsélésen, és csak Gentile da Fabriano és Pisanello révén tanult meg beszélni (nem pedig, ahogy néhány német író állítja, a nagyon túlértékelt Johannes Alemmnus révén). A Velence-városiak viszont abban az időszakban annál találóbban és jellegzetesebben fejezték ki magukat kőben, építészeti és szobrászati munkákban, és elég itt csak Filippo Calendario, a della Masegne fivérek és Bartolommeo mester[6] nevét említenem, hogy felhívjam a figyelmet erre a fontos pontra a művészeti nyelv fejlődésében; ugyanis ha igazságosak akarunk lenni egy művészeti iskolával, akkor a jelek nyelvében nem szabad a szellemi kifejezés kizárólag egy formáját, azaz a festészetet figyelembe venni. A fejlődés egy későbbi fázisában, amikor a festészet a Vivarinik és a Bellinik révén teljes virágába borult, azaz a 15. század végén ellenben azt látjuk Velencében, hogy a szobrászatot visszaszorította és uszályába vette a festészet; a dolgoknak ez a fordulata nem korlátozódott csupán velence városra, hanem azonos módon egész Felső-Itáliában végbement. Miközben pl. a Lombardik, sőt Alessandro Leopardi művein hol a Vivariniket, hol Giovanni Bellinit ismerjük fel, addig Antonio Riccio, a kiváló veronai szobrász figuráiban az a

5 Lorenzo Ghiberti azt mondja a második Kommentárjában (l. Vasari, I, 30): „ho sempre seguito l'arti con grande studio e disciplina. Conciò sia cosa che io abbia sempre coi primi precetti cercato d'investigare in che modo la natura proceda in essa (arte) et in che modo io mi possa approssimare ad essa, come le specie venghino all'occhio e in che modo la teorica dell'arte statuaria e della pittura si dovesse condurre." (Mindig nagy szorgalommal és módszeresen gyakoroltam a művészetet, amennyiben már tanulmányaim elejétől fogva mindig azt törekedtem kikutatni, hogyan megy végbe a természet a művészetben, és milyen módon kell viselkednem, hogy közelebb kerüljek hozzá, és lássam, hogyan jelennek meg a formák a szemnek, és milyen módon állapítandó meg a szobrász- és festőművészet elmélete.)

6 V. ö. a Doge-palota szobrait a 14. század közepéről, a San Marcóban, a Frari és a S. Giovanni e Paolo templomokban, az Abaziában lévőket. V. ö. továbbá a velencei pecsétvésők, Lorenzo, Marco és Alessandro Sesto ritka érméit (1393–1417); a nagy Pisanellónak, akinek ők az előfutáraik voltak, a Doge-városban való hosszabb tartózkodása alatt (1421–1423) biztosan volt alkalma, hogy megismerje a műveiket.

veronai festőiskola érződik át, amelyből Riccio földije, a festő Liberale került ki (pl. a velencei Doge-palota udvarán álló Ádám és Éva-csoportban); hasonlóan ugyanott a Campo S. Tomán, ahol a 2857. számú ház ajtaja fölött egy magasdomborműben mintha Carpaccio vagy Mansueti egy képét látnánk kőbe faragva. Érdemes megnézni ebből a szempontból a veronai templomok oltárain álló szobrokat is. Ugyanígy Alfonso Lombardi számos szobrában[7] Dosso Dossi szellemét, Alessandro Vittoria nem egy figurájában Paolo Veroneséjét stb. látjuk viszont.

Egyedül Milánó környékén nem hagyta a szobrászat, hogy a festészet árnyékba szorítsa (amihez talán a paviai Certosa és a milánói dóm számos szobrászati munkája is hozzájárult), hanem számos szempontból még befolyásolta is azt.[8]

Ha tehát meg akarjuk ismerni egy nép művészetének történetét, akkor a formáknak, amelyeket a nép géniusza a művészet nyelvében használ, mind a három fajtáját különös figyelemben kell részesítenünk. És végül minden komolyabb művészetrajongónak azt szeretném még ajánlani, hogy viselje szívén a nagy mesterek rajzainak a tanulmányozását. A festett művek – hol az idő vasfoga, hol a restaurátor mancsa révén –, ahogy mondtam, többnyire annyira torzítva maradtak ránk, hogy sok esetben már nem láthatjuk a művész kezét és szellemét a művét befedő burok alatt. A rajzokon ellenben az egész ember úgyszólván burok nélkül és affektáció nélkül áll előttünk, és a géniusza előnyeivel és gyarlóságaival együtt közvetlenül szól a szellemünkhöz.

Azonban a rajzok tanulmányozása nem csak az egyes mesterek ismeretéhez nélkülözhetetlen, hanem arra is szolgál, hogy az egyes művészeti iskolák jegyeit élesebben az eszünkbe véssük,

---

7 Pl. a bolognai Palazzo Bolognini homlokzatának szobraiban.

8 Andrea Solario a fejeinek modellálásában minden földijén felülmúlja; l. pl. az „Ecce homóját" a milánói Poldi-Pezzoli gyűjteményben; és ezt a mesteri képességet alighanem fivérének, a szobrász Cristoforónak köszönheti. Cristoforo Solario il Gobbo egy lapos domborműben készült portréja a milánói Trivulzio-múzeumban egészen olyan hatást tesz, mint Andrea Solario valamely képmása. – A szobrász Amadeónak a festő Bramantinóra tett hatását is egész világosan látni vélem egy az Ambrosiana képtárában lévő Krisztus imádásán avagy „Nativitán" (no. 273). Crowe és Cavalcaselle urak ugyan el akarják vitatni ezt a „Nativitát" Bramantinótól, de úgy vélem, nem jogosan (II, 32). V.ö. ezen a képen pl. a fül vagy a kéz formáját vagy a Bramantinóra egészen jellemző tájhátteret a mester más hiteles műveivel, és könnyen meggyőződhetünk róla, hogy ez a kép is a Bramantinónak nevezett Bartolommeo Suardi műve, mégpedig fiatalkori műve. Annak nyilvánítja az Ambrosiana-galéria igazgatósága is. Ráadásul ezen a képen a Madonna fején a Bramantinóra jellemző régimódi főkötő is feltűnik. Ez a fajta főkötő senki másnak a festményein nem található meg azok közül, akik Bramantinóval együtt tanultak Foppa műhelyében; sem Ambrogio Borgognonénál, sem Ambrogio Bevilacquánál, sem Buttinonénél, sem Civerchiónál. Ellenben találkozunk vele Andrea Solario egy korai Madonna-képén a Brerában (no. 310); továbbá Bernardino Luini fiatalkori képén a milánói della Passione templom szentélyében és Gaudenzio Ferrari szinte minden korai művén, valamint egy másik, Bramantinóhoz vagy tanítványként, vagy utánzóként kötődő mesternél, akinek a milánói S. Maria della Pace templomból a Brera-galériába átvitt freskóciklust tulajdonítom. Ez utóbbi falképeket, amelyek most a 41, 43, 51, 53, 69, 73. számok alatt vannak kiállítva, a galéria katalógusa azonban még mindig Bernardino Luininak tulajdonítja.

megtanuljuk nagyobb biztonsággal megkülönböztetni az egyiket a másiktól. A festményeknél ugyanis sokkal világosabban felismerhetőek a rajzokon az egyes mesterek és iskolák szellemi és anyagi családi vonásai, pl. az a mód, ahogyan a ruharedőket vetik, ahogyan jelzik az árnyékokat és a fényeket, vagy az a körülmény, hogy a tollat vagy a fekete krétát, ez utóbbit vagy a vöröskrétát részesítik-e előnyben stb.

Ezért jónak tartom, ha azoknak az ifjú művészetrajongóknak, akik hajlandóak nekiveselkedni az általam végzett tanulmányoknak, azt a tanácsot adják, hogy alkalmanként jellemezzék ezt vagy azt a különösen karakterisztikus rajzot és szerezzenek is be róla fotográfiát. Így jutányos módon kialakíthatják a régi mesterek tanulmányozásának legbőségesebb forrását. Persze ennek előfeltétele kell hogy legyen bizonyos jártasság a nagy mesterek kivitelezett műveinek körében, legyenek azok festettek vagy faragottak; egy kezdőnek a rajzok csak összezavarnák a fejét, ahogy az sajnos minden korban történik, de napjainkban sűrűbben, mint valaha. Azt az élvezetet azonban, amit az ilyen stúdium a már gyakorlott szemnek kínál, a legtisztábbak közé sorolom, ami csak juthat az embernek a Földön.

Azóta, hogy első ízben megjelent ez a kritikai kísérlet az itáliai mestereknek a müncheni képtárban fennmaradt műveiről, már egy évtized telt el. Időközben elhunyt Dr. Marggraff, a galéria korábbi katalógusának szerzője, és Dr. von Reber úr, a hazájában ünnepelt művészettörténész és a galéria igazgatója azonnal elhatározta, hogy Németország és Hollandia legkiemelkedőbb művészettudósainak a közreműködésével új katalógust fog előállítani.

A világ azonban már csak úgy működik, hogy két művészetbarát lehet személyesen a legnagyobb megbecsüléssel egymás iránt úgy is, hogy ettől még a nézeteik, különösen az esztétikaiak nem mindig egyeznek egymással, hiszen, mint ismert, egy francia, egy orosz vagy egy olasz szem másképp szokta látni a dolgokat, mint egy német.

„Non è bello quel che è bello", mondják az olaszok, „ma è bello quel che piace" (nem az a szép, ami szép, hanem ami tetszik). Úgy gondoltam, hogy figyelmeztetnem kell itt az olvasóimat erre a régi talján közmondásra, nehogy kísértésbe essenek, és minden galériaigazgató szisztematikus ellenségének tartsanak engem azért, mert nem lehetséges számomra, hogy egy-egy itáliai műtárgynak úgy a meghatározásában, mint az esztétikai értékelésében mindig velük egyetértően nyilatkozzak. Ebbe az utóbbi tíz évben minden korábbinál szigorúbban tartottam magam Pangloss jótanácsához – „cultivons notre propre jardins" –, és azzal hízelgek magamnak, hogy művészeti tanulmányaim számos hézagát kitöltöttem. Így friss szemmel és friss kedvvel lépek ismét e galéria itáliai képei elé. Nagybecsű olvasóim ezért ne csodálkozzanak, ha a festmények eme újbóli átrostálása során elismerek számos, tíz évvel ezelőtt tett ballépést, másrészt viszont azt remélem, hogy megkapom azt az elégtételt, hogy a korábbi meghatározásaim közül sokat, sőt a legtöbbet ismét jó lelkiismerettel tudom megerősíteni.

Julius Meier-Graefe

A barokk Greco

(1912)

Greco művészettörténet-tudományunk próbaköve lett. Vele kapcsolatban ugyanis nem támaszkodhatunk régi korok ítéletére, hírnevénél még Manet presztizse is régebbi keletű. Néhány évtizeddel ezelőtt még a nevét sem ismertük. A poros múlt kétes értékű maradványai közé tartozott, egyike volt azoknak, akikről semmit sem gondoltunk. Ezért a modern művészettörténet, amely időközben bonyolult állami apparátushoz kezdett hasonlítani, feladatot látott Grecóban, vagy legalább láthatott volna. Justi vette elő a nevet, hogy szánakozó gesztussal a hajótöröttek közé száműzze. Úgy tűnt, Greco sorsa ezzel megpecsételődött. Velasquez monográfusának volt annyi tekintélye, hogy ítéletének súlya legyen. Aki a spanyol művészettel foglalkozott, és eljutott a görög nevű férfihoz – nem voltak sokan – a művészet történetében is kialakultak „ipari központok", s Spanyolország sosem tartozott ezek közé –, magáévá tette Justi ítéletét. Egy szűk körtől eltekintve még Spanyolországban sem volt ez másképp. Cossio mókás történeteket mesél arról, hogy honfitársai mennyire nem ismerik legnagyobb mesterüket.

Cossio viharos gyorsasággal rehabilitálta Grecót. Felfedezte a tévesen száműzött mester művészi fejlődését, megtisztította a tévedésektől beárnyékolt képet és Grecót a régi és új Európa művészetének nagyjai közé emelte. Könyvével, amely hosszú és kitartó odaadással végzett kutatás eredménye, megvetette a Greco-kutatás megbízható alapjait. Sajnos a könyvet a spanyol nyelv nehézkes, a tudományokban használatos régimódi változatában írta meg, amely művét szinte befogadhatatlanná teszi. Tartalma oly kevéssé ismert, hogy gátlástalan angol és francia tudósok bármi lényegeset kiemelhettek belőle anélkül, hogy bárki felismerte volna tudásuk forrását és a „kölcsönzés" miatt az orrukra koppintott volna. Ezek a szerzők Cossio némely eredményét félreértették és eltorzították. Azonban a spanyolban jártas olvasó sem kaphat teljes képet. Az anyag, amelyet Cossio csodálatra méltó szorgalommal összegyűjtött és értő figyelemmel felhasználhatóvá tett, túl sok a tájékozott művészetbarát számára, akit elsősorban a művek érdekelnek; a könyvben ugyanis található egy majdnem teljes katalógus, nagyjából pontos évszámokkal. Ugyanakkor kevés azoknak az érdeklődőknek, akik egy-egy művész teljesítményének megítéléséhez életkörülményeinek alapos ismeretét igénylik. A könyv – amennyire lehetséges – eltávolodik attól a fajta biográfiától, amelynek éppen Justi Velasquez-kötete a legjobb példája, s ez a két szerző szemléletének különbözőségén túl szükégből is fakad. Cossio ugyanis szinte semmilyen új életrajzi adalékot

nem tárt fel. És bár a könyv megjelenése óta számos buzgó spanyol kutakodik,[1] még ma is érvényes az a megállapítás, amivel Cossio kezdi könyvét, ti. hogy a toledói mester életéről alig lehet tudni valamit. Ez valószínűleg így is marad. A férfi, akit Toledóban temettek el, akinek sírköve eltűnt, és akinek születési évét senki sem ismeri, mintha kifejezetten arra törekedett volna, hogy az utókorra semmi személyes információ se maradjon róla. Képei alapján feltételezhetjük, hogy sokat gondolkodott a földről és az égről. Jól ismerte a világot, bölcs volt, és véleményem szerint szívesen gúnyolódott. Feltételezni lehetne róla, hogy azt a helyzetet, amely néhány évszázaddal halála után kialakult, előre látta. Talán ez a kilátás nem mindennapi örömeit olyanfajta élménnyel tette teljessé, amely különösen értékes volt számára.

A helyzet sajátos. Az impresszionizmusról és következményeiről, a Cézanne-ról és Renoirról, Marées-ról és van Goghról szóló diskurzus közepén váratlanul felbukkan a süllyesztőből Tiziano egyik tanítványa, és beleavatkozik a vitába. Úgy jelenik meg a kritikusok előtt, mint egy újonc, aki először áll a nézők előtt – és így is kezelik őt. Ez az újonc ugyanis, aki bizonyos tulajdonságainak köszönhetően minden idők legkiemelkedőbb festészeti korszakában alkotó legnagyobb mesterek méltó kortársaként jelenik meg, másfajta vonásokat is mutat, amelyek viszont addig a kortárs művészet sajátosságainak tűntek. Egészen különös vonások voltak ezek, amelyek megerősítik azt, amit a modern festészet néhány ismerője már korábban is sejtett: minden, ami ma értékes, valahogyan összefügg korábban keletkezett értékekkel; ezek olyan meggyőző erejű mozzanatok, amelyek valójában – gondolhatnánk – az uralkodó nézetek közötti éles ellentétek enyhítéséhez járulnak hozzá és a valóságban ellenkező hatást érnek el. A Tiziano idejéből származó újonccal az történt, ami minden magafajtával megtörténik, függetlenül attól, hogy három évtizeddel vagy három évszázaddal korábban látta meg a napvilágot. A kérdés pedig az, hogy a toledói csendes ember ezt a különlegességet is előre látta-e. Egyesek óriási összegeket tesznek le képeiért, mások kicsúfolják, olyan durván, ahogyan manapság egy Cézanne-t vagy egy van Gogh-ot kigúnyolnak. Valószínűleg még durvábban, mint egykor II. Fülöp kortársai tették a kegyvesztett festővel. S mivel a gazdag vásárlók nem beszélnek sokat, a gúnyolódók vannak – mint mindig – többségben. Minden, ami aránytalanul jelentéktelenebb emberek javára válik, a valamely ragyogó korszakhoz való tartozás, aminek köszönhetően sokan – bár a legcsekélyebb mértékben sem járultak hozzá a korszak jelentőségéhez – híressé váltak, a később érkezőkhöz még legnagyobb tettükkel sem érhetnek fel: mindez jelentéktelenné válik azon kétes vonások szuggesztív nyelvéhez képest. Még ma is túl újak, túl merészek. Ezek a vonások egyfelől minden gondolkodó emberben tudatosítják a Fejlődés értelmét, másfelől gondolatilag újabb, korokon átívelő közös vonásokat kellene felfedezniük. Ugyanakkor éppen azok, akiknek az lenne a dolga, hogy az emberiség efféle összetartozásait feltárják, ismét csak eljelentéktelenítik a nagyot, s azt, ami világos,

[1] A legsikeresebb ebben Borja de San Román, aki Greco életének több fontos dokumentumát, így pl. végrendeletét és a birtokában maradt képek listáját is felfedezte. Ezeket San Román az *El Greco en Toledo* című művében adta közre (V. Suárez, Madrid, 1910).

elhomályosítják. A tévedésért persze a rövidlátók nem egyedül viselik a hivatásukból fakadó felelősség terhét. Fordított világlátásuk csak egyik következménye korunk szerteágazó gondolkodásának. Mindez ugyanannak a stabil érzelmi háttérnek a hiánya, amely a művészet területein – és nemcsak ott – egyben a haladás kerékkötője is. Feltételek nélküli kultúránk mindig csak izolált, egyes lépéseket tesz lehetővé. Már nincs egységes világképünk, amely ezeket közös alapra helyezhetné. Már csak a számok és a rögzített anyagi dolgok jelentenek bizonyosságot. Ezeken túl semmiben sem egyezünk, akár képekről és szobrokról vagy más emberi tettekről van szó, mivel mindenki saját különleges nézőpontjából indul ki, amelyet Semmijének különlegességére büszkén sérthetetlen tulajdonának kiált ki. A művészetről való mélyebb gondolkodás közben, mindig és mindenhol, ahol a számok és adatok helyére önálló értékelésnek kellene lépnie, ugyanazzal a bizonytalansággal szembesülünk, amit Grecóval kapcsolatban élünk át – s ez minden nap megismétlődik, minden egyes beszélgetés alkalmával, amely nem az anyagi dolgokról folyik, minden egyes szóváltáskor, amelyet legbizalmasabb barátunkkal folytatunk. Mert minden közlekedési eszköz ellenére magányos vadakként garázdálkodunk, minden olyan lehetőség híján, amely Grecót is megteremtette, mert ezernyi fölösleges javainkkal sem vagyunk birtokában annak a hatalomnak, amelyre az elmúlt korok minden jelentős művésze környezetével kialakított hallgatólagos *egyezség* révén tett szert. Mit jelentett ez az egyezség – amelynek szánalmas maradéka mára konvencionalizmussá, azaz mindannak ellenségévé alakult át, ami egykor az egyezséget alátámasztotta – Tiziano számára! Mennyire támogatta Tintorettót vagy Rubenst! És mit tudott adni még Goethének is! És a nagyok mivel viszonozták! A szellem emberének, aki semmit nem él át, de mindent szemlél, ez az *egyezség* csak üres forma, stílus, amely ebben és ebben különbözik amattól, amit számokkal és körzővel körül lehet határolni. Az ilyen ember semmit nem sejt az *egyezség* határtalan erejéről, semmit régen elapadt forrásairól, semmit a kialakulatlan fogalmak azon közös tartalmáról, amely mindent előre látott, amit a géniusz ki tudott nyerni belőle és még Michelangelót sem hagyta magára. A mindenre kíváncsi laikus érdekében hiányzik az odaadás ereje. Honnan is lenne! A formákat csak annyiban értjük meg, amennyiben szükségünk van rájuk. De már csak álarcokra van szükségünk ahhoz, hogy elrejtsük vágyainkat. Lelki szükségleteink brutális leegyszerűsödése megkeményíti, takarékossá teszi a kifejezést, és egyaránt redukálja a külső formát, a megjelenést és a tartalmat. Minek kellenének nekünk formák, ha egyszer nincs mit mondanunk egymásnak, hiszen szervezetünk mechanizmusa mindent, amit mással kellene elintéznünk, maga is meg tud oldani. Nemsokára már csupán az üres héjak maradnak. Ugyan ki ne gondolt volna már valamely társaságban arra a pillanatra, amikor minden jelenlévő az utolsó morzsányi tapintatot is sutba hajítja? Látszatbeszélgetéseink értelmetlenségétől kimerülve ugyan ki ne érzett volna már nyers vágyat arra – miközben bizonyos volt abban, hogy a legkisebb ürügy elegendő –, hogy széttépje az üres jómodor gyenge béklyóit, hogy a mosolygó arcokat fintorgó pofákká torzítsa?!

Ezért az *egyezség*, amely szerint Greco is élt, hatástalan marad. A művész nem kapcsolható az újkor papíron lefektetett stílusirányzatai közül egyikhez sem, a néző pedig megretten az *egyezség* erejétől már az előtt, hogy megismerné a művész személyiségét. Greco képeinek bizonyos sajátosságait megállapították, majd közölték, hogy azok lehetetlenségek. Azonban elmaradt annak magyarázata, hogyan is jutottak erre a megállapításra, és hogy miféle normák alapján történt az elutasítás; hogy vajon Bouguereau és Böcklin vagy Michelangelo és Rubens jelenti-e a helyes mércét, vagy egyedül a természet, ahogyan az átlagembernek megjelenik. Nagyon is ismerjük napjaink vonatkozási pontok nélküli kritikáját, amely csakis önmagáról mond ítéletet. Greco sorsa is valószínűleg attól függ, hogy a barokk rokonszenves-e a kritika szemében vagy sem. A kritika számára a barokk egyrészt egy bizonyos korszak elnevezése, másrészt minősítő jelző építőmesterek, asztalosok és festők számára, ma viszont legfeljebb arra használható, hogy a jelenkor orra elé tartsuk valamelyik álarcát – nem pedig az a nagyszerű nyelv, amelyen kultúránk legkiemelkedőbb alakjai beszéltek, nevelkedtek, amelyet gazdagítottak, és amelyik éppoly kevéssé alakult, mint amennyire eltűnt velük. Ha a rövidlátók számára a barokk nem a halott etikettet jelentené, hanem az élő organizmust, amely az alkotó szellem számára még ma is gyümölcsöző kapcsolatot jelenthet, akkor másképp állnának Grecóhoz, vagy legalábbis ismernék az utat, ami hozzá vezet. Legalábbis visszariadnának attól az érzéketlen szükségmegoldástól, amely szerint Greco őrült volt, s amely a festő utóéletének jellegzetes fordulatot adott. Nem véletlen, hogy Greco meghódítása nem a nagyvárosból indult, ahol a művészi *egyezségnek* már nincs jelentősége, s ahol ma már nyoma sincs a barokk formáinak. Mielőtt Justi a maga módján el nem kezdett foglalkozni a mesterrel, olyan francia művészek érdeklődtek iránta, mint Millet, Manet, Degas, Henry Rouart, Zacharias Astruc és mások.[2] Nem különösebben érdekelte őket a tudós társaság ítélete, örültek a festményeknek anélkül, hogy különösebben ismerték volna a művész nevét. Amikor Cossio hozzákezdett munkájához, a francia festészet már jól ismerte a Greco-féle érzékelést, sőt Cézanne-ban Greco unokáját vélték megtalálni. Párizs második hazája lett, s a feltámadt művész innen indult világkörüli útjára.

A Greco-féle barokk (stílus) felületes bemutatása nem kínál olyan megoldást, amely egyben a Greco-probléma megoldása is volna. Ha a mester munkássága ilyen korlátolt eszközökkel kimeríthető lenne, nem volna az a géniusz, akinek hatása a végtelenbe torkollik. Legjobb

[2] E művészek közül Manet volt Greco legrendíthetetlenebb híve, méghozzá 1865-ös spanyolországi utazásától kezdve. Théodore Duret-t, aki akkoriban vele volt Toledóban, megfertőzte Manet lelkesedése, és később több Greco-képet is vásárolt. Millet birtokában is volt egy Greco, amelyet halála után Degas örökölt (Cossio katalógusa, No. 298). Astruc Grecónak több művével érkezett vissza Franciaországba, ezek közül egyik az *Ildefonso* Degas-nál (Cossio katalógusa, No. 299). Amennyiben helytálló Cossio megjegyzése az *Expolió*val kapcsolatban, amely korábban Cheramy tulajdonát képezte (Cossio No. 294), akkor Delacroix e kép tulajdonlásával szintén e művészek körét gyarapította. Vente Delacroix katalógusában nem említi ezt a képet, s én magam sem bukkantam sehol Cossio ezen adatának igazolására. Schwiter báró, aki Cheramynak ezt a képét megszerezte, barátságban állt Delacroix-val, s egyben a festő végrendeletének végrehajtója is volt, Cossio közlésének megfelelően. Henry Rouart hosszú évek óta az *Apostol* tulajdonosa (Cossio, No. 312).

esetben is csak a teremtő alkotás törvényszerűségeinek körvonalait tudjuk megrajzolni; csupán annak körvonalazása sikerülhet, milyen lehetősége volt Grecónak a magasztos dolgok riasztó idegenségének leküzdésére. Ennél több nem; egy, a megkezdett úton tovább erőszakolt elemzés sem vinne tovább. Minél gazdagabb a kép, annál szegényesebbnek tűnik a nehézkes állványzat, amit a zseni köré próbálunk emelni, s annál nagyobb lesz a veszélye annak, hogy az a fennköltség és magasztosság, amit meg akarunk magyarázni, jelentőségét veszti.

A barokk Grecónál sem bizonyosság; sőt még kevésbé az, mint másnál. Akár szövetnek is nevezhetjük, amibe a festő alakjait beleszőtte. Része a teremtő erőnek, mivel nem választható le az alakokról, s része annak is, amit átvett, máskülönben nem nevezhetnénk barokknak. Egyes képeken a szövet szálai viszonylag lazák, s a barokk hagyomány nagyon világosan kivehető. Másokon a barokk megbújik a formák alatt, amelyek mint a hagyomány egyéni folytatásai jelennek meg. Megint másikban mintha teljesen eltűnne, a szálak alig észrevehetően finomak. Ezek a különbözőségek, amelyek – az egyes példákat tekintve – önkényesnek tűnhetnek, a teljes oeuvre időrendi sorrendjének figyelembevételével értelmet nyernek. A fejlődés egyes állomásait fedezhetjük fel bennük, s ha nem Grecóét, akkor legalábbis a mienket, ami majd elvezet hozzá. S ezen alapul Greco barokkjának lényegi jelentése. Szinte kizárt, hogy egyes képeket, méghozzá a legjellegzetesebbeket, amelyeken a legmesszebb ment, a művész fejlődésének kontextusából kiragadva megérteni lehessen. Ha az ember látja az *Apokalipszis*t, a *Laokoon*t vagy valamelyik másik késői képet, a korábbiak ismerete nélkül mintha rejtvényeket nézne. Ha a néző különösen fogékony, akkor e képek is azonnal tetszenek neki, mivel szépségük könnyen felfogható, csodálatosak a rajzi részletek és a színek is. És minden szem képes arra, hogy bizonyos dekoratív ingereket felfogjon. Ilyen körülmények között azonban még a megfelelő képességekkel rendelkező néző figyelmét is elkerülheti a tulajdonképpeni mű egy része. Azokat a dolgokat, amelyeket előkészület nélkül képes felfogni, lényegesnek tart majd, a mellékest a fontosnak, az eszközt a célnak. Így Greco talán impresszionistának vagy zseniális dekoratőrnek tűnik majd fel. Az átlagos néző viszont elmenekül.

Az értetlenkedőnek egyben igazat kell adnunk: a régi művészet egyetlen mestere sem követeli ennyire – szinte parancsolóan – osztatlan figyelmünket. A fejlődésbe való bepillantás a művészetben mindenütt, ahol személyiségekről van szó, kiegészíti az élvezetet, s annál több haszna van, minél fontosabb a jelenség. És sehol sem olyan fontos, mint esetünkben itt. A régiek közül senki sem követte célját ilyen következetességgel. Senki sem épített Grecónál jobban az előzményekre. Leginkább lengő testhez hasonlíthatnánk őt, akinek formái a sebességgel növekedve válnak teljessé. Ha a mozgás kezdetén nem láttuk volna a formákat, felfoghatatlanok lennének.

Greco barokkja kezdetben szorosan kötődött a hagyományhoz. A még Itáliában keletkezett művek alig különböznek a cinquecento más mestereinek alkotásaitól, forrásos adatok híján csak habozva tudnánk őket meghatározni. Csupán Spanyolországban talált rá stílusára, bár

még első itteni képein is jelentős Itália hatása. E befolyás különlegessége, hogy az olasz művészet két nagy irányzatát, amely a XVI. században párhuzamosan élt együtt, szinte mint két ellenséges testvér, egyesíti magában: Velence barokkját illetve Róma barokkját. Egyfelől Tiziano, Veronese és Tintoretto simulékony, lágy, az anyag csodálatában élő festészetét, amely feloldódik a fényben és árnyékokban tobzódó szín-játékokban. Másfelől pedig Michelangelo pátoszát, akinek – a régi világ formáinak uraként és parancsolójaként – nincs szüksége a hízelgő, pompás szín-ingerekre, hogy teremtményeinek életképességét bizonyítsa, s a festészetből nem vesz ki egyebet a térnél szoborszerű alakjai számára. Greco korai műveiben e két tendencia váltakozik. Kis képek két sorozata – az egyik a vak meggyógyításáról, a másik a kereskedőknek a templomból való kiűzéséről – a velencei tanok kiérleléséről szól. A második sorozat legérettebb darabja, a kiűzés, amely nem sokkal ezelőtt még Beruete tulajdonát képezte, s immár – Greco több mesterművéhez hasonlóan –Amerikában van, olyan pompázatos megfestésű, hogy Tiziano iskolájából sem tudnánk mellé állítani semmit. S már ebben, méretét tekintve apró művében is teljesen individuális víziója szolgálatába állítja kincsekben gazdag színvilágát, amely a velencei képek dekorativitásával való minden közösséget kizár. A kép formájának kiválasztása is ezt a különbséget hangsúlyozza. (A képet egyébként Cossio talán túl koránra datálta. A nagyméretű londoni változathoz hasonlóan ez is a nyolcvanas években keletkezhetett. Az *Expolio* előtti időkben Greco aligha lehetett már ezeknek a festői eszközöknek a birtokában.) A toledói katedrálisban látható *Expolio* az első főmű, amelynek dátuma biztosan 1574, egészen velencei modorban festett. A mű rendeltetése arra késztette az ifjú mestert, hogy iskolája stílusán belül maradjon. Ez a szándék nem akadályozta meg a toledói káptalant abban, hogy komolyan meg ne botránkozzon a kép originalitásán, azt pedig még ma is nehéz lenne figyelmen kívül hagyni, hogy Greco Tiziano és Tintoretto félreismerhetetlen hatásán kívül mennyi egyedi vonással töltötte meg a kompozíciót. A későbbi képek mellett ez a mű szinte ártalmatlan epizódnak tűnhet – mesterei, a velenceiek alkotásai mellett viszont olyan, mint egy tragédia. Greco koncentrálta a „velenceiséget", hogy növelje a jelenet drámai hatását. Tiziano képeinél mozgalmasabb, Tiziano tanítványainál kevésbé játékos, komoly és főként nyomasztóbb a cselekmény. A sűrűn kitöltött hosszúkás forma arra kényszerít, hogy átéljük a mártír szenvedésekkel teli útját.
Az iskolájának szellemétől való eltérések aligha lennének elegendőek ahhoz, hogy Greco helyét Velencén kívül próbáljuk meghatározni. De majdnem ugyanebből az időből származó más művek más utakra vezetnek. A Santo Domingo el Antiguo képein a velencei vonások háttérbe szorulnak, és Michelangelo hatása válik erősebbé. Ki ne gondolna János apostol magasztos alakja vagy a feltámadó Krisztust közrefogó testek láttán a Sixtus-kápolnára! Természetesen nemcsak a Sixtus-kápolna juthat az eszünkbe. Michelangelo hatása nem ad választ minden kérdésre, amely a földi vágyaktól oly távoli világ eredetével kapcsolatban felmerül. Még kevésbé ad választ, mint ahogyan az imént az *Expolió*val kapcsolatban a Velencére való utalás adott. Felbukkan egy idegen hatalom, amely – a Michelangelo formáival való egyezés mellett –

ellenáll Michelangelónak: a sötétben izzó aszkézis, amelytől távol állnak a lekerekített formák, és a barokk lendületet kitartó gyámoltalanságával töri meg. Az ember úgy érzi, hogy egy gótikus lélekre bukkant, akinek földöntúli vágyait Michelangelo erőtől duzzadó világa kelti életre, hogy aztán újra és újra eltaszítsa magától.

Az Escorialban látható *Szent Mauricius és a thébai légió legendája* című képén Róma és Velence áll szemben egymással. Az előtérben óriások veszik körül a tökéletesen szoborszerű, színekből életre kelő plasztikus alakot, amely Michelangelón túlmutatva a barokk stílus forrásai felé, a görög művész őshazájára utal. Mellette kisebb alakok hosszú sorában a festőiség felvonulása, amelyben a magunk zászlaját véljük megpillantani: Velence bevonulása az impresszionizmus stílusába. Szinte felfoghatatlan mű! Nemcsak azért, mert a négy főalak beszélgetését nem ismerhetjük meg soha – ki volna olyan szegény, hogy szüksége lenne rá! –, sokkal inkább azért rejtélyes, mert az itt egybeillesztett két világ nem feszíti szét az óriási képet, a festő zsenije ugyanis minden valószínűséggel szemben a szelíd méltóság kifejezését alkalmazza.

Ez a mű a barokk minden merészségét felülmúlja, olyan, mintha valaki minél több akadályt akarna felállítani, hogy kipróbálja erejét. S Greco éppen ezt követően festette meg legkiegyensúlyozottabb, legszigorúbb szerkezetű képét, az *Orgaz gróf temetésé*t. Még nyugodtabbnak és szigorúbbnak tűnik, mint amilyen a valóságban, ha a néző – mint az gyakran megesik, ha a valaki túl közel kerül a vászonhoz – a fejek sorában (amelyekről joggal gondolja, hogy képmások), illetve az ezalatt történő eseményekben, azaz a téma evilági részében a kép lényegét látja meg, míg a felső részben megjelenő égi világot csupán mellékesnek tartja. Az ilyen szemlélet azonban, amely önkényes tartalmakat kapcsol be a képbe, nem hatol elég mélyre. A szépen tagolt egészet méltánytalanul felosztja, s ezáltal éppen a legjobb vész el belőle, mivel a mű legnagyobb erénye az az organikus építmény, amely egyedül képes a mozgalmas tömegek megnyugtatására. Amilyen gazdag a kép alsó fele a részletekben: a fejek erős komolysága, a cselekmény reprezentativitása s egyben rendkívül emberi vonása, a ruhák leírhatatlan pompája, s viselőik még impozánsabb méltósága; amilyen megragadó a képszerűségnek a valósághoz való viszonya; és amilyen gyengédnek és egyben lovagiasnak tűnik fel az egész legenda – felső része nélkül a gondolat felét érné s a kép töredékes lenne. Hiányozna a föld felett az ég. A sorban megjelenő fejek, a színjáték hatalmas kórusa a lendületes formák játékában az elengedhetetlen horizontális elemet jelenti. A vertikális elem csak a bal és jobb szélen szabadon álló figurákban jelenik meg, ők azonban mindjárt a sorban takarásban állókat is képviselik. A sor tagol és összeköt. Hullámként felemelkedő és süllyedő vonala az alsó rész szereplőit tetőként óvja, amelynek lágy ívei a mélyben zajló megindító események fölé borulnak. Egyidejűleg minden eszközével, amely lefelé zár, hatalmas alapját képezi az égi seregek baldachinjának. Itt rejtettebb és kevésbé egyértelmű formában megismétlődik a fejek alkotta horizontális elem. Ezt a sort is megbontja

egy középső motívum, amely szabadabb és lazább ritmusban tükrözi az alsó csoport vonaljátékát, és végső soron a kép csúcsát alkotó figurát, az áldást adó Megváltót tartja.
Greco már korábban, a *Mauricius* büszke főcsoportjában is színekkel hozott létre *plasztikus* formákat. A *Temetés*ről azt mondhatnánk, hogy az *építészetet* jeleníti meg, azáltal, hogy Greco megértette a régieknek azt a tökéletes organizmusát, amely a tér és a felület minden vonatkozását magába foglalta, s amelynek a festészet és szobrászat csak részét képezte. Úgy építette fel képét, mint egy templomot, méghozzá mint egy északi templomot.
Feltűnő a kép északi jellege. Meghatározza a műről alkotott első naiv benyomást, amely akkor is megmarad, miután hiába kerestük az északi művészetben azt a helyet, ahol a kép elhelyezhető lenne. Megmarad, miután ezer érvet sorakoztatunk fel ellene. A színek velencei eredetének felismerése sem elég ellenérv. Amit ezekkel a színekkel akart és elért, az ellentmond Velence szellemének, idegen Tiziano iskolájának talán naivabb, talán természetesebb pompájától, az akarat más irányából hömpölyög elő. Elsősorban többet akar, világosabban átgondolt és szigorúbban szervezett. Lehetne „individuálisabbnak" is nevezni, ha nem éppen az ellenkezője nyilvánulna meg a kép minden részletében: a ravatalozók csoportjának, a földi és égi szféra minden más csoportjának, minden arcának és gesztusának a megjelenítésében, a mű minden impulzusában, amely a természetességet fokozza, s még inkább hozzájárul a kompozíció ünnepélyességéhez, ha nem ragadna magával – akár hitetlenségünk ellenére is – a mű vallásos ereje. Az *egyezség* itt sokkal inkább szellemi mint anyagi természetű, s talán azért olyan hatásos, mert érezzük, milyen erősen munkált ebben a különleges lélekben.
A Greco és Velence közötti ellentét ennél a képnél sokkal erősebben érzékelhető, mint a *Mauricius*nál, ám ezúttal nem az antik felé irányít bennünket. A kép egyforma messze van Rómától és Velencétől. Az északi jellegben felismerhető a terület legjelentősebb *egyezségének* különleges lecsapódása, amelynek nyomait már a San Domingo el Antiguo munkáin is mintha észrevettük volna: a gótikáé. Ha eltávolodunk Toledótól és Orgaz gróf temetésétől, elképzelhetővé válik, hogy a fejek soraiból álló és középmotívumokkal szimmetrikusan elosztott kompozíció egy eltűnt dóm kapujának dísze. Nem az egyes részletekre gondolunk, hanem az elrendezés sémájára, sőt nem is csak a sémára, hanem a szellemére. S az érzés, amely az *Orgaz*t letapogató sejtés előtt felmerült, bizonyossággá válik, amint előre haladunk Greco életművében. Jól hallhatóan megszólal ugyanis a Prado-beli nagy képek sorozatában, a *Keresztelés*ben, a *Keresztrefeszítés*ben és a *Feltámadás*ban is, a mester legemelkedettebb vízióiban, amelyek hatalmas gyertyák fényeiként lobbannak a magasba; szent Márton büszke legendájában, s még az utolsó idők legmerészebb és legszabadabb teremtményeiben is. A „gótikus" Greco kedvenc formátuma, a magas és keskeny, amely a szentek túlzott arányait meghatározza, a hosszúkás alakok keskeny fejeikkel, akiknek érzékei csakis az érzékelésen túli dolgokra irányulnak, a hústalan végtagok, amelyek idegekként vibrálnak, a ráncolt köntösök, amelyek alatt csak bőr és csont rejtőzik. Az érzékeny szem még a portrék sorában is

egyértelműen fel tudja fedezni Greco fejlődésének gótikus jellegét. E műfaj a festő egész munkásságában folyamatosan megtalálható, s felemelkedése itt nyilvánul meg legkézzelfoghatóbban: a világi pompa csúcsát jelentő *Guevara kardinális* portréjától kezdve az *Ildefonsó*n keresztül – amely a teremtő nyugodtság jelképe – a *Covarrubbias*ig, a szellemi erő csúcspontjáig. Ugyanígy gótikus eredetű a transzcendentálishoz való vonzódás, a világi dolgok megvetése, a világi dolgoktól visszarettenő érzékenység, amely leginkább saját kozmoszában leli meg örömeit és rémületeit; a szenvedve birkózó hit, amelynek a szenvedés nagyon is drága, és amely fájdalmának gyönyörűségéből tündöklő szimbólumokat hoz világra.

Egy fiatal tudós, akinek föltűnt az északi jelleg és az antik művészet közötti szellemi ellentét, nemrég értékes megfigyeléseket tett közzé a gótikus világ transzcendentalizmusáról.[3] A gótika felismerés és misztika között lebegő szimbólumainak mámoráról, kifejezésmódjának hatalmas erejéről, az örökléttől való szent borzongás magasztos hisztériájáról beszél. Ez a világ továbbél Grecóban, de nem ez az egyetlen, mert Greco marad a barokknál. A gótikus jelleg nem fojtja el barokk formáit, inkább úgy tűnik, mintha támogatná és erősítené őket. Ez a felismerés vajon ellentétbe hozza-e Grecót saját magával? Valószínűleg csak a nehézfejűek szemében, akik számára két stílus keveredése paradox dolog és csak megerősödnek Greco értelmének kétségbe vonásában. A szabad lelkek számára, akik vágynak az összefüggésekre, hogy ismereteink káoszát rendszerezzék, teljesen elfogadható mindez. Karl Scheffler, Worringer és mások felhívták a figyelmet a gótika és a barokk összefüggéseire, s a két formavilág rokonságával kapcsolatban – a barokk jelenlétére a gótikában és a „titkos gótikára" a barokkban – meggyőző érveket sorakoztattak fel. Ha még nem tudnánk erről a kapcsolatról, Greco rávezetett volna bennünket, éppen úgy, ahogyan ez a kapcsolat az őt ismerők számára kulcs lehet Greco misztériumainak megismerésében.

Minden nagy ember objektiválja korának formáit, és saját, különleges céljai szolgálatába állítja őket. Így tett Greco is. S korának formáiban felfogta azt is, ami korábban létezett. Így szeretnénk tenni mi is. De múltba való visszanyúlása elképzeléseinek, misztikumának, játékos kedvének hatására történt, nem pedig művészieskedés eredménye, ezért teremtő erejű. Feltalálta saját gótikáját, ami objektiválásra való képességének kifejeződése volt. Segítségével korának szorosabb *egyezségét* lényegítette át. Ahogyan a gótika megszabadítja a követ anyagi mivoltától, ugyanúgy fosztotta meg Greco titkos gótikája a barokkot anyagi mivoltától. Az átlényegítés általánosítja a szimbólumot, s elválasztja az eszközt az anyagi dologtól: víziója levetközi tárgyiasságától. A részlet/töredék egyre kevésbé maga miatt létezik, egyre inkább a megfestett kozmosz része. Csak az Egész atmoszférájával való összefüggés ad neki jelentést. S ezen az úton Greco a modern művészet felé közeledik. Modernizmusának sajátos illúzióját nem a paletta vagy a megbízás idézi elő – ezeket a dolgokat csak akkor fogjuk értelmezni, miután már régen megbarátkoztunk velük –, hanem önálló viszonya saját eszközeihez. Az illúzió nem kifejlett barokkján törik meg, mivel a barokkot is egyik eszközeként ismertük meg;

[3] Wilhelm Worringer a *Gótika formaproblémájá*ban (R. Piper & Co. München 1911.)

nem is a manapság már szokatlanul „szentesnek” tűnő motívumain, mivel nem az *egyezség* szentesíti őket, hanem ő maga.

Különleges sors szabadította fel ezt a látnokot. Az a kevés, amit életéből ismerünk, elég arra, hogy felismerhessük az élet és a mű összefüggéseit. Talán kevesebbet tudnánk, ha többet tudnánk róla. Görög volt, idegenként érkezett Itáliába, ahol tanult, idegenként érkezett Spanyolországba, ahol alkotott. Bizonyos, hogy sosem lett volna belőle Greco, ha a sorsa Krétán fogja. És abban is majdnem ugyanolyan biztosak vagyunk, hogy Velencében és Rómában sem lett volna belőle az. A módszer, amely három ország és három kultúra fiává tette őt, sajátja. Cossio saját hazájának nevében tart rá igényt, a történész jogán, aki a spanyol művészet és a spanyol lét lényegének régóta jellegzetessé vált formájának fundamentumát látja benne. Cossio alaposan elemzi Greco sokat vitatott kapcsolatát a spanyol misztikával, s ez bepillantást enged II. Fülöp és szent Teréz korába, amelynek sötét világától Greco víziói foszforeszkáló vonallal válnak el. A nyugtalan lélek sehol sem talált volna jobb táptalajra, alkalmasabb modellekre. Aki az országba érkezik, úgy érzi, Greco portréi az utcán sétálnak. S Maurice Barrés költő szerint Greco „megoldotta Toledo rejtélyét”.

Domenico Theotocopuli mégis görögül szignálja műveit, s nem a szignó az egyetlen, amely görög származására utal. A paletta velencei marad, s nem létezett olyan spanyol mester, aki rá tudta volna venni, hogy megváltoztassa. Képeinek valódi szellemét pedig a korabeli vagy megelőző spanyol művészetben egyáltalán nem találjuk meg, és főleg nem hatott Spanyolországon kívül. Ezen érdemes elgondolkozni. II. Fülöp és szent Teréz kortársának vajon nem azért sikerült-e a spanyol szellem oly átható ábrázolása, mert kívülről érkezett, s mert végső soron, kiismerhetetlen lényének legmélyén mindvégig kívülálló is maradt? Greco Toledo rejtélyénél is mélyebb titkokat oldott fel. Talán túl sokat tudunk arról a helyről, ahol ő élt. Toledo csupán apró pont Grecóban, Spanyolország kis tartomány. Grecónak nem volt szüksége egy szent izzó fantáziájára ahhoz, hogy a sajátjában fellobbanjon a láng, és feltalálta volna a spanyol misztikát, ha az már nem létezett volna. Úgy került Spanyolországba, mint ahogyan a barokkba. Az ország természeti földrajza és szellemi tartománya is csupán eszközök voltak Greco számára céljai elérésében. Az ország pedig megbosszulta magát, amikor megtagadta a helyet a festő számára és elfelejtkezett róla.

Sorsából egy további, korunkkal való párhuzam adódik. Noha *szerződések* sűrű hálóját fonta maga köré, mégis ő volt a művészet első hontalanja. Magánya nyereség volt számára, de korunk más mestereihez hasonlóan, akik hazájukat csak vízióikból ismerik, megfizetett ezért. A tudomány mulasztásai pedig éppen emiatt kisebbnek tűnnek.

August Schmarsow

A téralakítás mint az építészeti alkotás lényege

(1914)

Ha egy művészet leglényegét próbáljuk kikutatni, először fejlődésének korai szakaszánál kell elidőznünk, ahol az alkotó és a művészetet élvező ember még egy és ugyanaz a személy. A műalkotás ugyanis – bármely művészeti ághoz tartozzék – mindenekelőtt emberi kéz műve, azaz az alkotó ember kezének és munkaeszközeinek segítségével jön létre valamely rendelkezésre álló matériából: tehát nem is lehet más, mint ember és anyag kölcsönhatásából létrejövő eredmény. Méghozzá – elsősorban – olyan eredmény, amely az alkotás közben motorikusan működésbe lépő apparátustól, talán éppen a teljességnek tekinthető emberi szervezet felépítményéből származik – amely szervezetből egyben a szellemi adottságok és az akarat lehetőségei is fakadnak. Ha ezt alkalmazzuk az építészetre, az eleve megvéd attól az egyoldalú tévúttól, hogy – hamar megfeledkezvén a testnek és érzékszerveinek az alkotásban játszott szerepéről – azonnal alkalmasnak véljük magunkat arra, hogy magasabb rendű szempontokat érvényesítsünk. Így elkerülhetjük azt a különös kizárólagosságot, amely a képzőművészeti alkotásban a látást tekinti a legfelső hatóságnak, és egy műalkotást csak annak mértékében ismer el, hogy az mennyire a szem követelményei szerint lett alakítva, és mennyiben felel meg a szemlélő pusztán optikai hozzáállásából fakadó elvárásoknak. Azonban az a mester, akire ezzel az elmélettel utalunk, maga is megfogalmazta a figyelmeztetést: az ember nem pusztán és kizárólagosan „látó teremtmény” [Augengeschöpf], azaz szó szerint véve „csupa szem”, mint ahogy a hallgatást illetően alkalmanként azt ígérjük, hogy „csupa fül” vagyunk. Eme úgynevezett magasabb rendű érzékek állítólagos előjoga mindenesetre csak a magasan fejlett szellemi műveltség fázisában valósulhat meg, amelynek kezdetei messzire nyúlnak vissza, és amely általában jelentős haladást és akár évezredes történelmet feltételez.
Mindaddig, amíg a műalkotás létrejöttéhez az ember érzékszervei – mint akaratának eszközei – szükségeltetnek, addig az érzékelés mindezen területei hozzájárulnak az alkotáshoz. Nem lehet döntő vagy önmagában mérvadó egy bizonyos kitüntetett érzékszerv, amely végül azt szeretné lehetővé tenni, hogy tartózkodjunk a dolgok megérintésétől, hiszen eleinte kizárólag az anyag nyomással és ütéssel történő alakításáról van szó. Az emberi szervezet egészét ugyanis – amíg az cselekvő érintéssel részt vesz az anyag alakításában – közreműködőként kell elismernünk; és nyitott kérdés, hogy mozgásszerveink, illetve általában a testünk mennyiben határozza meg a műalkotás mint emberi alkotás alapvető ismertetőjegyeit – még jóval a tisztán optikai hozzáállás előtt, különösen, az úgynevezett „távlati kép” [Fernbild] nyugodt szemlélése közben. Az erre adandó választ pedig egy egyedüli érzékszerv esztétikai egyeduralmára

vonatkozó mindenfajta előítélet nélkül fogjuk elfogadni, legyen bár ez az érzékszerv még vitathatatlanabbul csalhatatlan, mint a szemünk.
Ebbéli meggyőződésünkből kiindulva vizsgáljuk itt meg az építészeti téralakítás alapvetéseit, a rendelkezésre álló idő rövidsége miatt magától értetődően csak a legfontosabbakra szorítkozva.

1.

Az ember és a felhasználható matéria közötti kapcsolat kiindulópontja – az általa kialakított térbeli képződménynél – bizonyosan az emberi test, már csak azért is, mert természetes szerszámaink – azaz maguk a végtagok – beavatkozására van szükség a rendelkezésre álló anyag mindenfajta alakításához. A térforma szintén a lehető legszorosabban összefügg élő alkotójával és annak sajátos testfelépítésével. Eszerint az adott egység, mindennek a kiindulópontja az emberi csontváz, amelynek a két jellegzetes, horizontális osztású kiterjedése – előre és hátra, illetve jobbra és balra – alárendelődik a vertikális tengelynek mint az adott alapegység legnagyobb és legjellemzőbb dimenziójának. E teremtmény – őt más élőlényektől megkülönböztető – egyenes tartása, illetve jellegzetes előre nézése, amely az összes kifelé irányuló kapcsolatteremtés és tevékenység kiindulópontja, már magába foglalja a sajátos térképzés csíráját. A környezetébe történő beavatkozásnak, az emberi erővel legyőzhető dolgok odébb tolásának és áthelyezésének, végül pedig egy saját, térbeli védőburok létrehozásának a mozgatórugója természetesen a szabad helyváltoztatás lehetőségében rejlik ezen a földi színtéren. Ez az egyik ponttól a másikig irányuló spontán mozgás valószínűleg sokáig még négy lábon történt. Induljunk ki tehát a kúszó testtartásból, ahogy egy vadász alkalomadtán még most is visszahúzódik vagy észrevétlen támadó állásáig ellopakodik. Ha egy rejtekhely eléréséről van szó, még a hasa is érintheti a földet. Itt tehát már a test egészen más típusú felvetésével van dolgunk, amelynek megfelelő teret kellene találnunk vagy teremtenünk. Ebben a speciális esetben az emberi test függőleges tengelye a helyváltoztatásának megfelelő horizontális irányba ereszkedik. Ha a nem túl kemény anyagba, például homokbuckába vagy vályogmasszába fúrja vagy ássa be magát, az előállt mélyedés nagyjából egy fekvő, alul ellapított hengerformához fog hasonlítani, vagy akár közelít a félhengerhez. Ez a csőszerű forma azonban alig nagyobb a test saját hosszánál: veszély esetén pusztán menedékül, vagy az időjárás viszontagságai ellen védelemként szolgál, esetleg éjszakai táborhelyként, – egyébként pedig bizonyára csak olyan búvónyílásként, ami a mögötte rejlő nagyobb üreghez vezet. Ez az üreg viszont már magasabb, hiszen az ember maga alá húzott lábával a térdére támaszkodik, az előrekúszáshoz pedig guggolásra van szükség. A munka folytatásához az ülő tartás már magától adódik, és érzékelhető lemondásba kerül – még ha csak a belső tér kedvelt részeiben is, ahol az emberi vakond szeretne megfordulni és a kijárathoz visszatérni –, hogy nincs

lehetőség a kiegyenesedésre. A nyúl és a róka, a hód és a borz odúépítése mutatja meg nekünk azt az utat, amely – a lyukfúrás következő fázisaként – a túloldalon egy másik kijárat létesítésére irányul. De a barlanglakó embereknél, ha így akarjuk megfigyelni őket, erre a fázisra még nem kell gondolnunk. És hogy a kiegyenesedés döntő jelentőségű előjogának igénye még valóban sokáig nem fogalmazódott meg az emberben, azt az a sokféle, könnyű szerkezetű, szabad ég alá épített lakhely bizonyítja, mely összehasonlításul kínálkozik. A primitív népek kunyhói már nem a hasmánt a földön fekvő ember fölé emelt félhengeres védőtetők,[1] hanem alacsony építésű sátrak, illetve fából készült lakhelyek, ahol aligha számolhatunk lakójának teljes kiegyenesedésével.

Amint mégis megtettük a döntő lépést a kiegyenesedés felé, úgy az emberi alaknak is meg kell kapnia jogosítványait. A test által meghatározott egységet uralja a vertikalitás, amelyhez a két horizontális tengely derékszögben kapcsolódik, és egy üreges tér lehatárolásakor az adott test átlagterjedelme a meghatározó tényező. Ha megpróbáljuk az egyenesen, zárt lábbal álló, két karját a teste mellett függőlegesen lógató embert a feje búbjától a talpáig egy térmértani befoglaló formába beleképzelni, a forma a hengerhez közelít. Ez a henger annál szabályosabbnak fog tűnni, minél inkább figyelembe vesszük az ember saját függőleges tengelye körüli körbefordulásának lehetőségét, ami az álló figurának megengedi, hogy aktív elölnézetét minden oldalra elfordítsa, és így az üreges tér oldalait lesimítsa maga körül. A függőlegesen álló emberi alak legszorosabb tokba zárásának elképzelése tulajdonképpen az oszlopforma alapgondolata, melynek „fejezetéről" és „lábazatáról" nem beszélnénk a minden oldalra kiterjesztett, körbefordulva lekerekített törzs előképére való hivatkozás nélkül.

Ha azonban a karoknak megadjuk a maguk mozgásszabadságát és megrajzoljuk tevékenységük – a törzsből kiinduló legszélesebb kiterjedésüknek megfelelő – külső határát az embert körülvevő anyagban, melyet mindenekelőtt átlátszatlan tömegként, a fentiek szerint homokbuckaként vagy vályogmasszaként képzelünk el, akkor ez a hatáskör (azaz a kitapogatható saját tér határa) felül a gömbformához fog közelíteni. Különösen, mivel a kezek túlnyúlnak az ember fejmagasságán, és a nyugodtan álló alak befoglaló hengerformája helyett inkább egy fölfele szélesedő, alul, a lábfejnél keskenyedő tojásformát kapunk, melynek talprésze szükségszerűen lapított alapként szolgál. A függőlegesen álló ember maga által kialakított, kitapogatható tere tehát a hengeres és az ovális körforma között található, legalábbis, amíg a kiindulópontot a nem elmozdítható vertikális tengely alaphelyzetében feltételezzük. Ez az elméleti feltevés azért szükséges, hogy kihangsúlyozzuk az emberi test három dimenziójának a legszűkebb térformához való meghatározó viszonyát. És ez az alapvető tény akkor nyeri el legnagyobb jelentőségét, ha ráirányítjuk a figyelmet, hogy mindeközben kizártuk az emberi szem közreműködését; igazán csak így válik világossá, hogy

[1] Sommerwohnung der Menomini-Indianer [A menomini indiánok nyári lakhelye], XIV. ábra. *Annual Report of Ethnology* 1892/3, vö.: H. Frobenius, Ozeanische Bautypen [Óceániai építkezési típusok], Berlin 1899.

mit is jelent ez a közreműködés. Ezzel meg is teremtettük az alapját egy vak ember spontán téralakításának kísérleti megfigyeléséhez: csak ennek a befoglaló formának a valamely irányba történő eltolásáról lehet szó, és a kérdést csak arra hegyezhetjük ki, hogy a vak ember a maga körül kitapogatható masszában – eltekintve az anyag ellenállásából fakadó eltérítő hatásától – haladás közben mennyire képes tartani a kívánt irányt.

Ezzel már egy jelentős lépést teszünk meg, amennyiben az alkotónak megadjuk azt, ami az ember második előjoga: az előre haladó helyváltoztatást, amit már a földbe vájt üreg alacsony búvónyílásának tárgyalásakor előzetesen említettünk, amikor még négykézlábon történő előrehaladást feltételeztünk. Felegyenesedett tartásban viszont, amivel most már mint következő tényezővel számolnunk kell, a járás mint előrehaladó lépéssor jön létre. A test alsó felének, ahová így már a lefelé irányuló karok nem érnek le, az álló tartásból segítségül kell hívnia az ülést, a lekuporodást vagy a kúszást mindenhol, ahol a láb, a térd vagy a sípcsont nem elég a matérián való átjutáshoz vagy annak eltávolításához. Ha az előre mutató irányt tartjuk meg uralkodó irányként úgy, hogy az elölnézet oldalra és hátra történő elfordulásától eltekintünk, ezen a módon kétségtelenül az egyéni magassághoz szabott, vagy akár a kar hosszával megemelt magasságú akna keletkezik. Az akna oldalfalainak távolsága nem lehet más, mint egyrészről a minimum, azaz az adott emberi test vállszélessége, másrészről a maximum távolságot a jobbra és balra kinyújtott kézzel dolgozó karok fesztávolsága jelenti.

Minden egyes előrefelé megtett lépésnek megfelel egy függőlegesen félbevágott tojáshéj formájú ismétlődés, vagy térmértani kifejezéssel élve: az ovális alapforma folyamatos mozgatása az így megtett út elejétől a végéig jelöli ki a körülvevő anyag belsejében létrejövő térképződményt. A lezárás nem lehet más, csak konkáv forma, amely alul nagyjából egy félhengerhez, fönn pedig egy gömb belső felületének formáját ölti a barlanglakó feje fölött, összességében tehát kagylóboltozathoz (concha) hasonlóan zárul. Ezáltal újfent igencsak figyelemreméltó eredményre jutottunk. Amíg az oldalfalak a teret kialakító személy jobb és bal oldalán – a munka folyamatos előrehaladtával – simává és többé-kevésbé függőleges síkká válnak, addig az üreges tér vége – a tapintással alakítható természetes térnek megfelelően – gömbszerű felület vagy félkupolával fedett félhenger formáját veszi fel. Ezáltal a monumentális térforma – amelyet megőrzött a szakrális építészet – levezethető mint a természetes, tapintással kialakított tér alkotóeleme, amivel minden plasztikus formaképzés alapvetését is bebizonyítottuk. De ez egyelőre nem tartozik ránk; továbbra is követnünk kell a tér alakulását valamely tűrhetően formázható anyag belsejében, amikor is az utolsó tényezőt, az ember szeme világát is számításba vesszük, és megfigyeljük, hogy a kitapogatható tér miként tágul ki látható térré.

Éppen itt, a már korábban elért lezárásnál egy csapásra megváltozhat minden, ahogy az érzékek felsőbb régióit, a fejrészen elhelyezkedő szempárt is együttműködésre kérjük fel, és a bejáraton keresztül elég világosságot engedünk a derengésbe. Így ha a tér alakítója a külvilágból újra belép a barlangba, hogy folytassa munkáját, az alagútszerű mélyedés hátsó

zárófala észrevehető változáson megy keresztül. Az előresiető, fürkész tekintet a tér hátsó határát csak síkként érzékeli mindaddig, amíg a konkáv görbülethez közelebb nem ér, és a tekintet hamarosan összehangolódik az oldalfalak függőleges síkjával, még ha minden bizonnyal akaratlanul és fokonként is.

Magától értetődik, hogy a – minden esetben egy gömb belső felületéhez közelítő – látható tér természetes formája már a megelőző térképzést is befolyásolta, csakúgy, mint a lezárás során. Tehát egy barlangszerű tér lépésről lépésre történő keletkezésének sematikus konstrukciójába már a kezdetektől be kell vennünk a látótávolsághoz mért külső határvonalat. Eközben azonban figyelembe kell vennünk, hogy ez a térbeli bővülés nem képes elérni a szabadban érzékelt horizont távlatainak hatását, hanem eleinte folyamatosan a környezetét letapogató látás tevékenységére korlátozódik, méghozzá elérhető, a karok fesztávolsága által meghatározott közelségben. Ez legalábbis addig érvényes, amíg az előre haladó járás közben a teret alakító személy testének középvonala határozza meg a haladás irányának tengelyét, és ehhez az egyenes vonalhoz képest jobbra vagy balra nem engedünk meg oldalirányú kitéréseket. De, a magunk feltételezésében, a konstrukció eredeti alapvetését megváltoztattuk aszerint, hogy ezeknek az oldalra – csakúgy, mint az előre – irányuló bővítéseknek figyelembe kell venniük előrehatoló tekintetünk szükségletét. Így a belső tér keletkezése közben (ami itt számunkra a döntő) először mindig a letapogató, a kivitelező munkát felügyelő látás gyakorolja a vezető szerepet, és a nyugodt szemlélés hatása csak azután válik érzékelhetővé, ha a tér alakítójának olykor alkalma nyílik a falazat elkészült szakaszától hátrébb lépni, majd vizsgálódva ebbe a maga által lehatárolt térbe újra belépni. A vertikális síkok szimultán felfogásának igénye ezután itt is túlnő a függőleges felületek szukcesszív érzékelésének igényén.

A döntő lépés először ott következik be, ahol az alagút az utolsó záró falszakasz mögött, hosszanti oldalaihoz képest derékszögben elágazik. Magyarázatként itt már nem elegendő, ha a látómezőnk síkszerű jellegére utalunk, már csak azért sem, mert ez a síkszerűség éppen az itteni szürke félhomályban nem tud teljes hatásában érvényesülni. Tehát nem marad más lehetőség, mint hogy vagy újra az emberi test – derékszögű koordinátákkal meghatározott – formáját hívjuk segítségül, vagy rögtön az emberre mint szellemi lényre utaljunk, amely szükségszerűen fogja fel a tér háromdimenziós voltát, és tengelyrendszerének tiszta viszonyrendszerét úgy követeli és alkalmazza, mint egy biztos és jótékony házszabályt, amely a lakást lakójával összeköti.

A könnyebb anyagból épült, szabad ég alatti térképződményeknél ezt csak nappali fényben lehet megfigyelni. Ezzel azonban egy döntő jelentőségű fordulóponthoz jutottunk, melynek elvi jelentőségét először le kell szögeznünk, majd egyszer s mindenkorra bizonyítanunk kell. Az imént említett, az ember és a térképződmény között létrejövő, a természetből fakadó és megingathatatlan összefüggésből következik, hogy az elméleti alapvetésre fel vagyunk hatalmazva, sőt, indíttatva érezzük magunkat arra, hogy a terek építészeti körbeburkolásának

létrejöttekor három alkotóelemet különítsünk el, melyek ugyan állandóan egymásba fonódnak és a fejlődés folyamán feloldhatatlan egységbe nőnek össze, de kísérleti célból mégis szükséges őket szétválasztani: ezek *a kitapogatható* [Tastraum], *a bejárható* [Gehraum] és *a látható tér* [Sehraum]. Az első és a harmadik kifejezés már használatos, és az alapja két különböző, elismert érzékelési terület. A középső, a „bejárható tér" nevét egy olyan másik kifejezéstől kell kölcsönöznünk, amely – az előző, természetszerűleg szembeállított érzékpárral ellentétben – nem tud logikus módon valamely ekvivalens párt felmutatni, de éppen ezért alkalmas arra, hogy a másik két fogalom közötti átmenetet érzékeltesse, és egyben előrebocsássa, hogy itt olyan természetes kapcsolódási módról van szó, amely a kitapogatható térben keletkezik, és amelyhez a kézzel végzett tevékenykedésünket felügyelő, de még mindig letapogatónak nevezett látás hozzákapcsolódik, hogy aztán csak az előrelépés fázisában tegye meg a döntő jelentőségű fordulatot. Másrészről eközben csak a helyváltoztatásról történő átmeneti lemondás és egy fix nézőpont felvétele az, ami az optikai benyomások egyeduralmát érvényre juttathatja, és egy nyugodt nézetet, akár az úgynevezett távoli kép szemlélésének igényét kielégítheti. A három tényező, a kitapogatható, bejárható és a látható tér sorrendjének felállításával a pszichofizikai és az esztétikai kutatásnak is megmutattuk azt az utat, amelyről a kutatás – például ha kizárólag a látószervünket veszi alapul, és a térérzékelést egyoldalúan kezeli – nem térhet le büntetlenül.

Ennek a fejlődési sornak az előjogát másodsorban a helyváltoztatás során létrejövő térképződmények kialakulásának elve, valamint a bejárható tér alapvető fontossága indokolja, amikor a térképződmény az adott személy vagy személyek maradandó lakhelyévé bővül. Az ember által kialakított térképződmény mint lakóépület az elméleti alapvetésekben is elsőbbséget követel az úgynevezett szakrális vagy monumentális építészettel szemben, ahol a valódi élőlény helyére egy kitalált, sőt akár élettelen test lép – a fétis vagy a plasztikus istenkép, azaz mindkét esetben olyan helyettesítő, amely híján van annak a legfontosabb alaptulajdonságnak, amely a térben a spontán helyváltoztatás tevékenységét lehetővé teszi. Azaz – az emberek múlékony megnyilvánulásaival és kapcsolataival ellentétben – éppen hogy változatlanul létezőként és örökkévalóként feltételezhető, tehát az *állandóság* [Beharrung] merevségét alkalmazza az *elmozdulás* [Bewegung] élő elve helyett. Az esztétikát és a művészettudományt már túlságosan régen vezette tévútra a klasszikus archeológia meghatározó érdeklődési köre, a hieratikus szempontok hegeli előtérbe helyezése már régen letérítette a lakóépületek vizsgálatának egészséges és termékeny útjaitól, és elhamarkodottan átterelte a templomok és szentélyek építészetének mellékvágányára. Ehhez magától értetődően hozzájárult az a körülmény, hogy az ilyen eszmei jelentéssel bíró épületek jobban fennmaradtak, és az elmúlt időszakok történeti kutatásai szükségszerűen ezekre a monumentális épületekre voltak rátalva, amíg a múlandóbb lakóépületek, azaz éppen az ez irányú művészeti tevékenység legfontosabb lenyomatai – a gyors hanyatlásnak kitéve és új

épületek által kiszorítva – az újabb generációk kutatásai számára veszendőbe mentek. E fennmaradt emlékek megismert aránya azonban egy pillanatig sem téveszthet meg minket arra vonatkozóan, hogy melyik oldalon kell keresnünk az építészet mint művészet leglényegének alapvető bizonyítékait. És manapság – az előttünk fokozatosan feltáruló etnográfiai ismeretanyag alapján – bátran kijelenthetjük, *hogy az építészet mint téralakító művészet számára általánosságban a lakóház az alapvető és döntő jelentőségű*, és a szakrális épület – lényegének megfelelően – szükségszerűen már csak egy variációt jelent a testet formáló plasztika [Körperbildnerin Plastik] irányába. Ahol azonban a plasztika a személy elszigetelt függetlenségében annak állandóságára szomjúhozik, illetve a szobrászi alkotás teljes, bár csak fiktív feltételével bír, és a szobrászi alkotást a halhatatlanná tétel művészetévé avatja.
A primitív lakóépületek tanúbizonyságai, amilyenekre a Csendes-óceán távoli népeinél vagy az északi sarkvidék környékén még ma is rábukkanhatunk, sokkal mélyebb értékeket képviselnek az általános művészettudomány és az arra támaszkodó esztétika számára, mint az összes templomrom és szentély együttvéve, amelyet a klasszikus archeológia eddig feldolgozott. Ez meggyőző következtetésként adódik abból az egyszerű definícióból, amelyben az építészetet mint téralakító művészetet úgy határoztam meg, mint az – élethez fűződő természetes elvárásaikkal együtt felfogott – embereket körülvevő belső térnek a létrehozóját.
A lakóépület egyben az hely, ahol az esztétika tudományos törekvései számára közvetlen kapcsolódási pontok adódnak ahol azonnal a művészet élő teremtésére vonatkozó aktuális jelentőségükben igazolódhatnak be. Az egész úgynevezett „modern lakáskultúránk" talán nem ezen az előítéletmentes értékelésen, vagy még inkább építészeti téralakításunk szabadságának elvén nyugszik, amely szemben áll az összes valaha volt stílussal és azok nagyobb részt szakrális formavilágával? Teljes tudatossággal tanítom német egyetemeken idestova harminc éve az „építészeti alkotás lényegét" mint a belülről fakadó térképzést. De az építészet megfelelőjeként általam választott, avagy teremtett szó, a *téralakító* [Raumgestalterin] – egy idegen szó, amelyet még a humanista műveltségű bölcselők is szerkezettanilag összerakhatnának –, ez a német szó két alkotóelem tudatos összekapcsolásából származik: ugyanis nem egyszerűen *tér*ről [Raum] beszélünk, amit elvontan is fel lehetne fogni vagy matematikailag elemezni, hanem annak *alakításá*ról [Gestaltung] is, ez pedig olyan kézzelfogható anyagot feltételez, amely a meglévő testi világunkhoz tartozik, vagy amely már az ember által feldolgozva rendelkezésünkre áll. A tér alakítása emberek részéről emberek számára, azaz a szubjektum teremtő akaratával átitatott testforma az, ami a belső térre is vonatkozik.

2.

A „téralakítás” szóban kidomborítottuk tehát az építészet mint művészet teremtő elvét, és ennek az alkotásnak a szabadságát az emberi természet forrásából biztosítottuk. Az emberi individuum és az őt körülvevő testi világ térbeli viszonyrendszere csak a háromdimenziós szemlélet házszabálya szerint fogható fel; illetve már létrejöttekor és kidolgozásakor próbára teszi önmagát és igazolja hitelességét: azaz a tér háromszoros kiterjesztése során a magasság, a szélesség és a mélység dimenziójába. És ez a harmadik dimenzió az emberi individuum számára létrehozott minden egyes térképződmény tulajdonképpeni élettengelye, mert ez az ember természetes talajon történő összes helyváltoztatásának és az életében előforduló természetes szerszámokkal történő összes tevékenységének iránytengelye.

De az ember által létrehozott térképződményben a három dimenziót nem olyan elvont értelemben használjuk, mint a matematikai tételekben és a térmértani konstrukciókban, hanem folyamatosan érzékelhető marad bennük az emberi test sajátos felépítésétől és az emberi felfogásmód rendkívüliségétől való függőség, ahol az ember minden egyéb előtt tapintásával rögzíti saját szervezetének vonatkozási pontjait, és ettől csak egészen fokozatosan szokik el, ahogy a látás által generált képzetek megszerzik az elsőbbséget. „A legelőször használatba vett szerveink helye és helyzete, mozgékonyságuknak és a törzstől való függetlenségüknek a foka, a lendíthető karhoz kapcsolódó két kézfej, a kevésbé mozgékony lábak végén a két lábfej, valamint a fej elölnézetébe ágyazott szemek közötti együttműködés körülményei, illetve e látóapparátus belső elrendezése a szemet védő gödrökben” – mindezek a viszonyok nem csupán térbeli tájékozódásunkat határozzák meg, hanem a dolgokhoz fűződő kapcsolatainkat és az alkotás körülményeit is.[2]

Az első dimenzió az ember számára a magasság, hiszen ez a domináns adottság a felegyenesedett alak számára, és a vertikális tengelyhez képest a test két horizontális kiterjedése határozottan alárendelt szerepet játszik. Ebből következően a vertikális tengely egyben minden olyan test legfontosabb alkotórésze, amelyet magunkon kívül először észreveszünk vagy akár köztérben felállítunk. A másik test vertikális tengelyéhez képest mérjük fel a hozzá való viszonyunkat. Ebből adódik rögtön egy kettős szemléletmód, amit az adott tárgyra alkalmazunk: ha az kisebb, mint mi, azaz a dolognak úgymond a feje fölé tornyosulunk, akkor – a függőón használatához hasonlóan – a testet fentről lefele mérjük fel. Ha azonban a tárgy nagyobb, mint mi, vagyis a fejünk fölé tornyosul, a magasságát lentről fölfelé nézve határozzuk meg. Mindkét esetben a folyamat egyértelműen fokozatonként, szukcesszív módon valósul meg, viszont a test nyugodt állandósága csak a közöttünk és a körülvevő testek közötti egyformaság esetén valósulhat meg, azaz amikor nem a szukcesszív, hanem a szimultán

[2] Vö. Der Wert der Dimensionen im menschl. Raumgebilde [A dimenziók értéke az ember által létrehozott térképződményben], Ber. der Königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1896. Das Wesen der architektonischen Schöpfung [Az építészeti alkotás lényege] Leipzig, Hiersemann, 1893.

érzékelés a döntő. Abból a sajátos térből tehát, amelyet az emberi lényt, azaz a saját magunkat vagy a hasonszőrűeket körülvevő térként teremtünk meg, következik egy fontos meghatározás: amíg csak belső térként használatos, a térnek nincs szüksége látható vagy akár testet öltött középtengelyre. Épp ellenkezőleg, nem is tűr el ilyet; egy középtengely fizikai megvalósítása olyan helyen, amit maga az élő szubjektum is használni kíván, csak akadályt jelent az igazi felhasználás számára, mint amikor egy sátor középső tartórúdja, vagy egy toronyhelyiség boltozattartó pillére tulajdonképpen magától a lakótól bitorolja el a helyet, és szorítja őt félre. Még egy ernyő botját is annál közelebb tartjuk magunkhoz, minél inkább saját kiterjedésünkhöz akarjuk igazítani, és ezzel érintjük a plasztikai és az építészeti felfogás közötti, azaz az emberi test után megalkotott szobor és az élőlény számára megépített lakhely közötti lényeges különbséget. A két út már a kúp alakú sátorban elválik, aszerint, hogy áll-e középen test vagy nem, aszerint, hogy ezt a pontot bálvány foglalja-e el, vagy inkább egy egyén igényli a szabad helyváltoztatásához szükséges mozgásteret. A szobornak kell a helyszín megerősítése, és ezért elmozdíthatatlan talapzatot kap; az embernek biztos aljzatra, lábának egyenletesen elsimított talajra van szüksége, és nem csupán álláshoz, hanem a kénye-kedve szerinti járkáláshoz is. Az emberi érzékelés minden nyugtalanító tényezője zavarja a térérzékelés feltételeit is: a járószerveink alatti horizontális felület – emelkedése vagy süllyedése miatt –, nem hívhatja fel magára a figyelmet, vagy pláne, a benne lévő dudorokban vagy lyukakban nem botolhatunk el. Erről egy megingó függőhídon vagy egy átlátszó üveglapra lépve magunk is meggyőződhetünk, csakúgy, mikor egy lefelé vezető lépcső első lépcsőfokára lépünk. Még ha a kitapogatható és látható terünk olyan meggyőzően egy gömb belső felületeként fogható is fel, az ember által létrehozott térképződmény akkor is mindig a folyamatos alátámasztású vízszintes talajjal számol mint függőleges tengelyünk alsó határával. Még ha döngetjük is a padlót, azaz szökdécselés, tánc vagy ugrás közben felfelé irányuló mozgást végzünk, vagy lábujjhegyre emelkedünk, a nagy ellenállású és kellően megbízható talaj szabálya akkor is érvényesül. Ezek természetesen kivételek a viselkedésben, de erősítik a szabályt; ugyanekkor ezek a tevékenységek nagyobb játékteret igényelnek fölfelé, és elvezetnek minket a magasság dimenziójának felső határát firtató kérdéshez, amely egyben lakóterünk normális viszonyrendszerét is meghatározza. A kézenfekvő válasz azonban, miszerint egyéni magasságunk jelenti az adott egységet, csak a kitapintható térre lehetne érvényes, és a felfelé kinyújtott karokkal létrehozott félgömb alakú boltozat által már itt is kitolódik. Tekintetünk azonban ezen túlra törekszik, ennél lényegesen többet követel, hogy ne akadjon el mindig, amikor a távolságot keresi, és a szorongás, a szűkösség kellemetlen érzésétől megszabaduljon. A továbbhatoló tekintet azonban az első dimenziót – szukcesszív felfogásmódjában – mozgássá alakítja, úgy, hogy az tulajdonképpen olyan iránytengellyé változik, amelyet aztán követünk. Ezt kitűnően példázza a horizontális síkmennyezettel való összehasonlítás, amely a magasba törő tekintetünket horizontális síkba kényszeríti és elkalandozásra készteti. A fejünk feletti tér minden további magasbítása, még ha oly gyakran a levegő és fény iránti igényünk

határozza is meg, mindig olyan hozzáadást jelent, amelyet nem a két lábbal a földön álló emberi test tevékenységére találtak ki, tehát csak pszichikai vagy szellemi igényeink javára történő bővítés. Tekintetünk játéktere ilyenkor eszményi térré válik, amelyben egyedül optikai benyomásaink uralkodnak, amíg ez egyáltalán lehetséges, mert kétségkívül háromdimenziós testünk tapintási tapasztalatai bizonyulnak mérvadónak még az üres tér számára is, ahol úgynevezett „szemléleti módunk" [Anschauungsform] a maga kedve szerint fejlődik ki.

A minket körülvevő tér lehatárolása, azaz – az emberi felfogás szerint – a külvilággal szembeni legsajátabb birodalmunk megteremtése ezt az alapvető rendeltetését már be is tudja tölteni, még ha a belső teret fölfelé nem zárja is le síkfödém, boltozat vagy sátortető. Csak a szerkezettan [Konstruktion] vagy a monumentális művek egyoldalú szószólói ragaszkodhatnak ahhoz, hogy a szabad ég alatt álló, kör vagy négyzetes alaprajzú, fedetlen építményeket a művészetként felfogott építészet sorából kizárják, vagyis az egyiptomi templomok udvarát, a bazilikák átriumát, a kolostorok kerengőjét vagy a déli paloták cortiléjét kihúzzák az épületek fejlődésének történetéből. Félreismerik ezen épületek esetében a földfelszínhez való kötöttség és a fenti szabadság közötti esztétikai ellentét fontosságát. Képzeljük csak magunkat a Colosseum belsejébe egyszer, amikor a tűző napfény vagy a vihar ellen befedték a veláriummal, a vízszintesen kifeszített óriási vászonlepellel, ezek után pedig képzeljük el alkonyatkor a szürkülő ég alatt vagy egy derűs pirkadatkor úgy, hogy ez a határfelület már nem korlátozza a távlatokat. Hogyan fokozódik az árnyékok hatása az oszlopos árkádok alatt a hely légterébe való kitekintéssel szemben! De a szemünk számára az „égboltozat" is, amelyről beszélünk, a maga beláthatatlan magasságában olyan síkszerű, távoli képpé válik, amely lefedi a terünket. A tisztán lehatárolt, bárhol megtapintható, testi érzékelést biztosító falak és az e fölötti, jelöletlen régió közötti kontraszt utózöngéje valósul meg a mi lakásunkban is mindenütt, ahol szerény felületként sima mennyezetet hagyunk, semleges fehér színben, szemben a körülötte lévő, tagolt vagy mintás vertikális síkokkal.

Ezzel elértünk ahhoz a ponthoz, ahol a kitapogatható és a látható tér közötti közvetítő tényezőt már nem mellőzhetjük tovább, ez pedig a bejárható tér, annak szabályos felfűzésével vagy időszakos visszatérésével, amin az út elejétől a végéig végigmehetünk vagy amin visszafele is végigballaghatunk.

Bejárható terünk összefügg két lábunk egymás után lendülő mozgásával, és azzal, ahogy két lábfejünk folyamatosan váltakozva lép a talajra. Az előrehaladáskor választott iránytengely már a legegyszerűbb térformákban is azt lényeges átmenetet jelenti, amely az élőlénynek és megfelelően kialakított lakhelyének igényeihez vezet. Rendezzük sorba a valaha használatos sátorformákat, és ez már első pillantásra a külső szemlélő számára is megmutatja a belső terek jellegének változásait. A sort a nomádok hordozható ernyőtetőivel kellene kezdenünk: a tartórudat itt egyszerűen egyenes tartásban rögzítik a földben, majd a fent összekötözött vásznat lefelé, oldalirányban kiterítik. Ez a lehatárolás körbefutó, ferde felületet eredményez; így az a két alapvető tényező, amit falként és födémként jellemzünk, itt még nem válik el, és a

külvilággal szembeni lezáró funkció a szövet átlátszóságától vagy a nehezebb anyagok vastagságától függ. A felegyenesedéshez csak kevés hely van középen, oldalt csak ülni, guggolni vagy feküdni lehet. Mindig csak rögtönzött ernyőtetőről beszélhetünk, amely a hosszabb tartózkodás feltételeinek csak addig tud megfelelni, amíg a kialakításba a vertikális síkokat kedvelő szemnek és a térlehatárolások tiszta viszonyrendszerét kedvelő elmének nincs beleszólása. A belső is csak a plasztikai érzékelésnek és egy ideiglenes lakhelyéhez taktilisan alkalmazkodó embercsoportnak felel meg, ahol még a vezető sem foglalhatja el az őt megillető helyet, amíg a középen álló póznát el nem távolítják.
A homokba szúrt botok segítségével érhető el a vertikálisan felfelé törő térhatárolás, amelyekre a kifeszített ernyőtető kerül az ellentétes irányban megtámasztott botok felső kifeszítésével – így itt már nem jelenik meg a középső támasz. A fal és a lefedés elkülönül, funkciójukat gondosan megkülönböztetik, de a fal mint olyan, a fent és a lent még nem differenciált. Döntő lépés mind az eszközök egyszerűsítése, mind a kialakítás tagolása szempontjából, amikor a négy karó közé – nagyobb számban most már nincs rájuk szükség – csak négy falat feszítenek ki. „A négy fal között" – mondjuk gyakran, mintha ez olyan magától értetődő volna, miközben bele sem gondolunk, hogy a térhatárolók derékszögű egymáshoz illesztésének ez a fajta igénye – inkább, mint bármi más – megnyugtató magyarázatra szorul. Egy ilyen sátor, ahol a négy karó egymástól egyenlő távolságra van, és a négy fal azonos méretű, még mindig utal a vertikális középtengelyre mint a koordináta-rendszer hordozójára , vagyis a hasonló arányú térhatárolással jellemezhető emberi test plasztikai szabályára. De ha az építmény és az ember azonos térhatárait mind a négy irányba kivetítjük, akkor a hangsúlyos elölnézet kialakítása hiányozni fog – hacsak a bejáratot nem ismerjük el annak; és a belső térben híján vagyunk egy kifejezett iránynak és ezáltal egy határozott élettengelynek.
Az Egésznek ez a kifejezett iránya egyértelműen felismerhető, amint már egy öt karóval felállított sátrat szemlélünk, ami nem más, mint a nyeregtető. Ugyanis itt két-két karót egymásnak támasztanak, és felül úgy kötik őket össze, hogy az a talaj síkjával egy háromszöget képezzenek. A csúcsok között feszítik ki az ötödik karót, amelyet így a két csúcs tart, avagy ő tartja szét a két csúcsot. Így az ötödik karó az egyszerű rendszer domináns elemévé válik, amely immár nem a függőleges tengely, hanem horizontális vonalként emelkedik erre a rangra. Mindenekelőtt a fekvő alak vízszintesen lefektetett vertikális vonalát hirdeti, csakúgy, mint a horizontális félhenger, amelynek hosszanti oldalai a talajba mélyednek. Ahogy azonban a magasság hozzánő a felegyenesedett ember méretéhez, nem maradhat kétségünk a forma eltérő alakulásáról. A belső térben itt ugyanis vagy személyek egész sorával számolhatunk, azaz nagy számú. egymás mögött, egyenesen, de nyugalomban álló emberrel – ez lenne a plasztikai elv szerinti magyarázat –, azonos magasságú emberek nyugalmi helyzetű csoportjával. A másik esetben azonban a teret létrehozó uralkodó személyiség a szerző, aki előre irányuló helyváltoztatást végez, azaz itt a beavatkozó tevékenységének irányában mozgó, élő ember vertikális tengelyének ismétlődéséről van szó, – ez lenne a tulajdonképpeni építészeti elv, maga

az élő téralakítás szerinti magyarázat. Mert amíg a térképződményt csak belső térként szemléljük, amiről itt tulajdonképpen szó van, addig a magasság dimenziója a lakó szubjektumához kötött, és útvonalának tárgyiasulása a lába alatti talajban, a feje fölötti hosszú, vízszintes karóban és az ezen két alkotóelemet összekötő ferde falsíkokban rejlik. Az elöl és hátul álló, függőleges háromszögek már az óhajtott körítő falakat példázzák – és a két oromzat, illetve a köztük elhelyezkedő nyeregtető alatti vertikális síkok ilyesfajta egyenes felállítása hozza létre a tagadhatatlan előrelépést az odútól a lakáshoz.

Inkább lugashoz [Laube], mintsem sátorhoz fogjuk hasonlítani azt a könnyen előállítható formát, amely az aknaszerű barlangmélyedés belső teréhez áll a legközelebb: hajlítható botok, például bambuszok sorát szúrjuk le a homokba mindkét végükön, egymással szemben úgy, hogy középen, fent ív képződik. Az erre akasztott gyékény, irha, lombozat vagy ágazat fedi szükség szerint vagy csak az ívsort, vagy az oldalsó, egyenes botokat is. A koordináták hordozójaként megintcsak a haladásirány tengelye a meghatározó, amely a vízszintesen fekvő féltengely záradékvonalának fölérendelt egységében realizálódik. A belépő látogató nem kerülheti el az útvonal bejárását, amelyet abban a formában tapasztal meg, amelyben azt az építő eredetileg létrehozta. És a lugas vagy a sátor falainak minden további tagolása – a tartós anyagból épített deszkapalánkhoz, a falazat kötéseihez vagy a falrétegekhez hasonlóan – szoros összefüggésben áll mozgásunk ismétlődő előrehaladásával és járásunk ritmusával, tehát tulajdonképpen tapintásunk tapasztalataival. És szemünk közreműködése is ehhez kötött, amely a kivitelező munkánál elsősorban kifinomult tapintószervként működik mindaddig, amíg a testi világgal való valódi érintkezésről kell beszélnünk.

A járás ritmusa, a jobb és bal láb kinyújtásának rendszeres ismétlődése hosszú időre mérvadó. Ha páros járószervünk váltakozó használata közben, mint felső végtagjaink esetében, alapos megfigyelés során észrevesszük, hogy jobb oldalunkat inkább használjuk, és emiatt a térnyerő mozgásunk erősségében érezhető változást érzékelünk, a különbségek hatása úgy egyenlítődik ki a belső tér teljes tagolásában, hogy ha az útvonalon visszafelé haladunk a lezárástól a bejárat felé, a folyamatos ide-oda járkálás eltünteti ezeket a különbségeket, mivel ellentétes irányban mindig jobbunk kerül a korábbi bal oldalra és balunk a korábbi jobb oldalra. Így a két oldal párhuzamossága miatt mindkét oldal teljesen szabályossá válik.

Ahogy az emberi test jobb és bal felére való osztást az oldalsó térhatárokra vonatkoztattuk – amint azt lombsátrunk felállított ívsora is mutatja –, felül, a belső tér tagolásában is ugyanez következik be. De éppen emiatt, a lefedés mint a falakat összefogó forma miatt merül fel a számvetés igénye: mivel is állunk szemben e folyamat során? – Nem történik más, mint a második dimenzió kiteljesedése minden előre megtett lépéskor, azaz a szélesség fizikai létrehozása, érzékszerveinkkel érzékelhető kijelölése, saját testünkből kiindulva a szomszédság irányába. Mi ez, ha nem testünk másik test mellettiségének megtapasztalása a térben, ahol saját szélességünket először működés közben éljük meg, azaz a tapintás területén vagy a saját és a másik test – nyomásra és ütésre történő – kézzelfogható kölcsönhatásaként? Ez a második

dimenzió a téralakítás minden következő lépésében ugyanazt a szerepet játssza, ezért szükségképpen be kell vonnunk itt a harmadik dimenzió tárgyalásába, hogy a döntő folyamatról teljesen tiszta képet alkothassunk. A szélesség lényegéről adott felvilágosítás annál is inkább sürgősnek bizonyul, mert éppen ennek kapcsán tapasztalható még sok furcsa hiányosság, például ott, ahol a térérzékelést kizárólag a látás szemszögéből vizsgálják, és azt gondolják, hogy pusztán pszichológiai szempontok alapján kielégítően megmagyarázható.

Úgy vélik – eltérően az első dimenziótól, amelynek a mérőónhoz vagy a növekedés tengelyéhez hasonló, szukcesszív felfogásáról már húsz éve is többször beszéltünk[3] –, hogy csak a második dimenziót lehet nyugvó, azaz szimultán kiterjedésként felfogni.[4] Ami a szemünket illeti, azt hiszem, ez a kijelentés csak addig állja meg a helyét, amíg csak egészen kis kiterjedésekről beszélünk, melyek az íriszen keresztül a retina megfelelő részére esnek be úgy, hogy a részletek egyformán élesen látszódnak. Amint nem ez az eset áll fenn, például egy horizontális vonalnál, ha az egyik vége nem vehető ki ugyanolyan pontossággal, mint a másik, az ingerület felkészül az alkalmazkodásra, és ezáltal a vonalat az egyik végétől a másikig próbálja lekövetni, adott esetben igénybe véve a szemgolyót irányító mozgásszervet, azaz tagadhatatlanul bekövetkezik – a szimultánnal szemben – a szukcesszív felfogási forma.

Ha valaki a mai pszichológusokkal a „figyelemnek” [Aufmerksamkeit] a tárgyon – azaz itt a vízszintes vonalon – történő elmozdulásáról beszél, és ezzel az intellektuális célpont eltolódására gondol, amelynek a szem nyugodt állapotában kell bekövetkeznie, hát meg kell vallanom, nem igazán értem, hogy ez mit akar jelenteni, hanem csak a nézőpont tárgyon történő eltolódásában, vagy a retina képén a fixációs pont eltolódásában, azaz a helyváltoztatásban tudok hinni, bármilyen minimális legyen is ez a helyváltoztatás. De mi történik akkor, amikor a horizontális vonal már olyan léptékű, amelynek nagyságát illetően nem lehet kétségünk, és a dolgot egyik végétől a másikig végig kell néznünk, ha tekintetünkkel pontosan fel akarjuk mérni, és nem csak elmerengve elbámulni fölötte, sőt, akár a másik irányba elkalandozni? Ebben az esetben a szélesség mélységgé változik, azaz a második dimenzió tulajdonképpen a harmadikká válik. Amit mélységnek nevezünk, azaz amelynek mentén végigtekintünk vagy akár végigmegyünk, ez a mélységi tengely, amit ilyenkor követünk – vagyis az irányt magunk előtt keresztül a téren, azaz rendszerünk egy egész más koordinátája szerint. Így a tárgyra irányuló nézőpontunkat megváltoztattuk, azaz stabil nézőpontunkat feladtuk, és mozgathatót vettünk fel helyette. Így vagy valóban odaléptünk a vonal egyik végéhez, vagy gondolatban oda helyezkedtünk, mégha a testünk nyugodtan a helyén maradt is, és megvalósítjuk az elmozdulást odaátra, de ugyanúgy a tőlünk jobbra vagy balra eső oldalfalak mentén, a fal elejétől a végéig. Ez tehát vitathatatlanul végignézés, a

[3] Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung [Az építészeti teremtés lényege], 1893. Der Wert der Dimensionen im Raumgebilde [A dimenziók értéke a téralakzatban], 1896.

[4] F. Schumann, Psychologische Studien [Pszichológiai tanulmányok], 1904 és E. v. Aster, Uo., 1909. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, IX.

fixációs pontok sorozata, vagyis az érzékelés szukcesszív folyamata az érzékekkel felfogható szubsztrátum alapján. Ezen kívül egyértelműen letapogató nézésről beszélhetünk, még ha a horizontális síkot eredetileg számottevő távolságból láttuk is. Itt is változás következik be az érzékelésben, az első dimenziónak a harmadikba történő metamorfózisához hasonlóan, a szimultánt ugyanis felváltja a szukcesszív felfogási forma. Amikor ez a változás megtörténik, az említett vízszintes mélysége már nem egyenlő a szélességgel. Mi tehát a második dimenzió legmélyebb lényege szerint? Talán a horizontális kiterjedés, csak nyugalmi helyzetben, ahogy a pszichológusok is feltételezik?[5] Semmiképpen, a szélesség eredendően valami egészen más, és tapintásunk terének, nem pedig látóterünknek adatott meg az elsőbbség, hogy a döntő információt szolgáltassa, amivel azonban, úgy tűnik, a látóérzék kizárólagosságát hirdető filozófusok sincsenek tisztában. Valójában a szélességet mindenekelőtt saját testünkön tapasztaljuk meg, amint azt fentebb már leírtuk, amikor az egyik vállunkkal nekiütközünk egy saroknak, vagy a másikkal éppen a mellettünk levő emberhez érünk. Ezt a tapintási érzékelést tapasztaljuk, ha nem is túl gyengéden, a könyökünkön, amikor idegen emberek tolongásában meg kell védenünk saját testünket teljes szélességében, vagy a tömegben egyszerűen ki kell bírnunk, hogy ne lapítsanak össze. Ugyanezt a tapintási érzetet élem át végül, csak kicsit tágabb értelemben, a kezem érintésével, ha két karomat többé vagy kevésbé, jobbra vagy balra kinyújtom. A szélességi dimenzió feltétlenül a testem középtengelyétől való „leválasztás" [Diremtion], és ha ezt a szubjektív meghatározást objektívebbé akarom tenni, nem tehetem másként, csak ha a tárgyra irányuló tekintetem nézőpontját magamon kívülre helyezem, azaz annak a vízszintes vonalnak a középpontjába, ahonnan annak kiterjedését mindkét oldalon a végpontig beláthatom, csakúgy, mint előzőleg a mélység érzékelésekor. Ha így a teljes kiterjedést, amit az érzékelhető tárgy – nagysága révén – látnom enged, be tudom látni, akkor – egyébként ide-oda lóbálható tapintószerveimmel együtt – visszahúzódom az objektum és ugyanakkor saját testem középpontjába, és ennek a visszavevő mozgásnak a befejezése, azaz egy második szukcesszív érzékelés után elérem a lezárást, a kétfelől is biztosított, stabil nyugvópontot. És ugyanez történik a látás során is, amely a letapogató eljáráshoz hű marad, amennyiben saját vertikális tengelyemet a látómezőre vagy az abban található tárgyra vonatkoztatom.[6] Mindig az ítélet maga, pontosabban az intuíció eredménye az, amit csak a stabil nézőponthoz való visszahúzódáskor nyerhetünk el, aminek én a fizikai világ nyugalmi állapota számára a második dimenzió értékét köszönhetem. Ezen az élményen, mondhatni a saját testemen keresztül tapasztalom meg a valódi tudatossághoz vagy a teljes érzékeléshez vezető létezést [Dasein], és ezáltal magyarázatot nyer a horizontális sík szélességként való értelmezése saját testünk felépítésének, illetve a mellettünk levő, rajtunk kívüli többi testhez

---

[5] Ld. E. v. Aster, In: Schumann, Psychologische Studien [Pszichológiai tanulmányok], Heft 3 (1909), Beiträge zur Psychologie der Raumwahrnehmung [Adalékok a térérzékelés pszichológiájához].

[6] A látás, a testi érzet és a mozgásimpulzus (direktíva) között villámgyorsan bekövetkező folyamat az úgynevezett „szemmérték".

való viszonyának értelmében, azaz a test értéke abban a térben, amelybe mindannyian beletartozunk. Eközben azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a saját vertikális középtengelyünk alapján kialakuló beállítottság stabil nézőpontot feltételez. És ez nagyon fontos a látás megítélésekor is a folyamat és annak döntő lezárása során. Minden más tárggyal szemben én mindig ezt a beállítást veszem elő, amikor saját középtengelyemet az odaát található tárgyra vonatkoztatom. Ez ugyanaz a magatartás, amelyet a magasság megállapításakor már korábban tárgyaltunk. Ezt a mérőónt véve, azaz ha saját vertikalitásunkat bevonjuk, az objektum kibontakozása mindkét oldalra egyszerre történik meg, vagy alkalomadtán egymás után, ezt követi a középtengelyhez való visszatérés, hogy e kettős szukcesszió után újra helyet teremtsünk a szimultán érzékelésnek, ami tartósan megmarad.

Az első folyamatból adódnak a dolog *arányai* [Proportionalität], azaz magasságának a viszonya hozzánk és saját két feléhez képest. A második folyamatból következik a *szimmetria* [Symmetrie], a jobb és a bal oldal azonos mérete vagy a test két felének egyensúlya. Az arányosság az *első* dimenzió alakító elve, és ezt a megjelölést csak akkor használhatjuk, ha a tárgyat, amelynek arányairól ezt ki akarjuk jelenteni, a mérőón alkalmazásával, amint azt már leírtuk, azaz a saját vertikális tengelyünk alapján fogjuk fel és ítéljük meg – tehát csak egymás alatt vagy egymás mögöttiségében, de sohasem egymás mellett. A szimmetria ezzel szemben csak az egymás mellettiségben jut érvényre, másmilyen helyzetben sosem, sem egymás fölött, sem egymás mögött felfogva. A szimmetria ugyanis a *második* dimenzió alakító elve, azaz a szélességé, méghozzá – amint megállapítottuk – egyedül a „leválasztás" [Diremtion] felfogási formájában. Ugyanakkor nem alkotó elve a magasságnak, sem más formájában a mélységnek, a mélységi kiterjedésnek, amelyet tulajdonképpeni értelmében csak szukcesszívan foghatunk fel. Amikor azonban egy és ugyanazon tárgyi szubsztrátum – szimultán állapotában –, azaz a szélességben érvényesülő szimmetriában és a magasságban érvényesülő arányosságban, tehát mindkettőben egyszerre átváltozik a harmadik dimenzióvá, aminek lehetőségét már bizonyítottuk, vagyis mindkét dimenzió a szimultánból átlép a szukcesszív felfogási formába, akkor jön létre a *harmadik* dimenzió alakító elve, amely mindig mozgást, azaz az irány beteljesítésének elvét feltételezi, amit mi *„ritmusnak"* nevezünk.

Ahogy az emberi járás ritmusa meghatározza a téralakító embert, miközben az valamely tapintható anyagban végzi teremtő beavatkozását, úgy uralkodik éppen ez a harmadik alakító elv a térképződmény mozgástengelyének beteljesítésében, azaz a mélységi kiterjedésben, amely az élő individuum szabad játékterét és tevékenységeinek útvonalát egy háromdimenziós test szűkös odújától először megkülönbözteti. Ezt a harmadik alakító elvet nemcsak „iránynak vagy irányulásnak" [Richtung oder Direktion] nevezném, mint Gottfried Semper, hanem teljes meggyőződéssel „ritmusként" írtam le, mert ilyenkor minden esetben egy térbeli vagy fizikai képződmény olyan időbeli felfogásáról van szó, amelyben egyesül a szimmetria és az

arányosság, illetve azért, mert a ritmust nemcsak a térben egymás mellett található, tehát szimultán nyugalmi, hanem a szukcesszív vagy belátható, azaz egymás után átélhető tagolóelemek ismétlődése is befolyásolja. Mivel már bizonyítottuk, hogy mind az első, mind a második dimenzió megragadható a szukcesszív felfogási forma terének stabil állapotában, a harmadik dimenzió hozzáadása mint a mélységi kiterjedés bejárása az ember helyváltoztatásával csak azt a szükségszerű következtetést vonhatja maga után, hogy minden részforma esetében minden oldalon a szukcesszív felfogás szimultánná válásáról beszélhetünk, ami – úgymond – az Egésszé válás folyamatát indítja el. Így éppen a belső tér válik minden látható és tapintható berendezésével élménnyé a látogató számára, aki azt egyik végétől a másikig bejárja, ami már a kivitelezés során is élményt jelentett a tér létrehozójának. Hogyan is aránylanának másképp élő alkotójukhoz a tagolt oldalfalak, melyek még mindig a kinyújtott karok számára elérhető, kényelmes közelségben vannak, mint a talaj a lába alatt, amelyet előrehaladáskor valójában mindig csak érint, de tulajdonképpen sosem lát! Ha az épület egyenes alkotóelemei sokkal közelebb állnak az ember saját, egyenes tartásban álló testéhez és egyenjogú szomszédokként állnak egymással szemben, az épület elemei ebben az esetben nem mások, mint az ember alkotó akaratának alárendeltjei, funkcióinak képviselői, amelyeket az ember életmegnyilvánulásainak kifejezéseként valósít meg, és így ezek az életmegnyilvánulások hatnak minden olyan további sétában, amit az ember ezen az úton tesz a kezdettől a célig, vagy éppen megfordítva, az út végétől vissza az elejéhez.

3.

Az előre haladó alkotó a belső tér tagolásakor saját térbeli értékeit folyamatosan kiterjeszti az őt körülvevő, kezei által növekedő tér határaira. Az ehhez felhasznált anyagok és a technikai alkalmazások sokfélesége a téralakításnak ezt az alapelvét nem helyezi hatályon kívül, hanem csak variálja a dimenzióknak részben vagy egészben egymáshoz, illetve az emberi lakójukhoz való viszonyában. Itt az a lényeges kérdés, hogy a felépítmény ezen közvetlen vonatkozásainak tartósságát feltárjuk tapintásunk közérthető élményei számára, hogy térbeli orientációnk rögzítését akkor is bizonyíthassuk, amikor szemünk igényei és látóterünk könnyebben mozgatható ingerei felajánlanák a lehetőséget, hogy ezen átlépjünk.

A lombhajlékban a bambuszcsövekből alkotott tartóelemeket a mélységhez igazodva állítottuk fel, és a keresztbe fektetett karók vagy a csövek meghajlítása révén már meg is találtuk az őket felül összekötő elemet, azaz a síkmennyezet vagy a félhengeres boltozat vázát. A támaszok közötti távolság magától értetődően a kivitelező személy lépéshosszából adódik: akár a római passus, azaz „kettős lépés" régi, a járás ritmusát lehallgató mértékét vesszük ehhez alapul, amelyik két lépést foglalt egységbe; vagy akár választhatjuk ennek a felét is, a jobb lábról a balra áthelyeződő, egyszerű emberi lépést. Mindkettőből következik, hogy a meghatározott

térbeli értékek és az eleinte üresen maradt térközök közötti váltakozásnak magától értetődően mindkettő egyformán megfelel. A faépítészet szószólója bizonyosan ellentmond ebben nekünk, szerinte egész más a helyzet: a két támasz közötti távolságot a keresztfák hossza határozza meg, amelyek az egyenesen álló támaszok közötti távolság áthidalására szolgálnak, azaz szerinte ezt a távolságot a technikai feltételek szabják meg, és ennek megfelelően lehet például sokkal rövidebb is egy lépéshossznál, aminek így nincs semmilyen döntő szerepe. Az ácsmesterek eme megfontolásai azonban semmiképp nem hátráltatnak minket annak a ténynek a megállapításában, amiről pillanatnyilag egyedül szó van. Az építőelemek közelebbi felállítása is csak ugyanazt az előrehaladó emberre gyakorolt hatást igazolná mindaddig, amíg ez a tagolás – minden további burkolat nélkül – a síkból előugrik, mégha olyan egyszerű falfelületből is, ahol a támaszok között levő nyílásokat átlátszatlan anyaggal zárták le. Ha az ingerek együttesének sorrendje egybeesik a testmozdulatok ritmusával, kielégítőnek vagy érzékeljük végigtekintés vagy akár letapogatás által kiteljesedő élményt, úgy, ahogy azt a tér alkotója megépítette. Ha ez nem egyezik, ha a térbeli értékek sorrendje például gyorsabb, mint megszokott járásunk, akkor gyorsabb tempóra ösztönöz minket, és önkéntelenül is megpróbáljuk utolérni – ha nem is a járásunkban, de talán másképp, például karjaink mozdulatában –, és az ehhez való igazodás lehetőségétől függ, hogy a ritmushoz való kapcsolódás valahogy létrejön-e, és ezzel a jóleső érzést is elérjük-e. A végén már csak a szemünknek sikerül, hogy a süllyedések (=iktusz vagy térbeli értékek) és emelkedések (=térközök vagy síkbeli értékek) sűrűbb sorát lelkiismeretesen végignézze, vagy hogy a tekintet szabadabb elkalandozásával kövesse az élénkebb részeket, azaz a hordozó alapbasszusához képest a gyorsabb ütemű kíséretet is élvezni tudja. A sorjázó rendben érzékelhető szabálytalanságot mégis bizonyosan kellemetlenként érzékelnénk, ha egyszer az elrendezés sorát az elején elegendő figyelemmel tiszteltük meg, és a rendszer későbbi visszatérése elvárásként fogalmazódott meg. A sor nem egybehangzó különbözősége, azaz az egyébként folyamatos tempótól való eltérés – teljes csalódásként – zavart okozna és megütközést keltene, amíg a megfigyelés abba nem marad, vagy amíg a mindennapos forgalom miatt szemünk érzéketlenné nem válik vele szemben.

Ha a kunyhóépítésben még egy lépéssel továbbmegyünk, és a külső falaktól azonos távolságra kerek támaszokat állítunk fel, – érzékelésünkhöz kapcsolódó, elszigetelt plasztikai testek alakjában –, akkor az ingerek összességének fokozásáról beszélhetünk. Arra az erőre, amivel minden egyes oszloptörzs szembejön, bizonyára nem kell szót vesztegetnünk. Sokkal inkább a folyamatos sorba rendezés a fontos, illetve az – adott termet bejáró – emberi individuum kísérő párhuzamossága. A legerősebb plasztikai eszközöket alkalmazzák itt, a bambuszcső könnyedségétől az egyiptomi törzsek nehézkességéig. A belső tér így keletkező hármas osztásával éppúgy találkozhatunk egy előkelő ház dísztermében, mint az ókeresztény bazilikák kerengőjében. Ha ezekre a fadúcokra vagy márványoszlopokra az egyenes gerendák helyett boltíves lezárást teszünk, rögtön érthetővé válik, hogy ez a motívum egyértelműen annak az

átlendülésnek a tárgyiasítását szolgálja, ami saját testünk súlypontjával történik, amikor egyik lábunkról a másikra lépünk. Kétségtelen a különbség az egyenes gerenda és az árkádsor által keltett benyomás között az egyik alátámasztási pontról a másikra történő átlendülés hangsúlyozását tekintve. És ha a pásztázó tekintet – és ebben a felső, nem tapintható régióban már csak erről beszélhetünk – átadja magát e ritmikus sorozat követésének, itt is a tempó gyorsulása vagy a lépés szárnyalása valósul meg, még ha az árkádsor oszlopainak távolsága ugyanakkora maradt is, mint az egyenes gerendázat alatt futó oszlopoké. Az így létrejövő középtér ezáltal még inkább egy kerengő [Wandelbahn] jellegét ölti, mint a párhuzamosan álló támaszok puszta sora; és ott az a bizonyos érezhető többlet, amit a felfelé törő lendület okoz, ami a felső falazathoz átvezet vagy erre kell, hogy ösztönözzön. Mi azonban a párhuzamos támasztósorok által létrejövő térosztást nem hagyhatjuk el annak hangsúlyozása nélkül, hogy a mi felfogásunkban a test és test közötti térköz ugyanolyan igényt támaszt a figyelemre, mint az imént tárgyalt tér. Nem elégszünk meg az építészeti konstrukció és a plasztikai formaképzés egyoldalú tárgyalásával, sem az oszlopközök szűk vagy tágas voltának egyszerű megállapításával, hanem a térköz jogát is elismerjük mint a térképződmény alkotóelemét, amelyhez képest a kialakítás eszközei mindig csak a célhoz vezető eszközök lehetnek. Még a térbeli értékek közötti intervallumok sem jellegtelen pauzák, hanem járásunk és látásunk ritmusa szerint telnek meg élettel, ahogy a fő téren végighaladunk. Így ezek az intervallumok a tulajdonképpeni motorikus mozgás adekvát keretévé válnak, azaz játéktérré a mozgás szempontjából lényeges átlendülés számára. Aki plasztikai elemek sorából indul ki, annak el kell ismernie, hogy a tapintási és látási érzékelésre való beállítottságunk, miközben mindkettő még mindig a nyomás és ütés kölcsönhatásán alapszik, az ellenállás várományát hordozza magában. Ha ehelyett meghátrálunk, vagy egy fogódzó kimarad, még ha csak a letapogató szem számára is, egy ilyen megszakítást, ha mégoly rövid is, semleges pauzaként, a pozitív ingerek összessége közötti gáncsként érzékeljük. De ahogy minden nagyobb pauzát vagy cezúrát – kifejezőeszközként – a hallás már pozitívan fog fel, úgy érvényesül ez a szükségszerűség a szemünk számára is. Amint a tekintet nem tud az oszloptörzsek által meghatározott alapsíkon továbbsiklani, áthatol a nagyobb üres téren, és így a mélység irányát kell követnie. Ezt a különbséget meggyőzően támasztja alá az a tény, hogy az oszlopok közé színes függönyöket akasztanak. Ezek folyamatos térlezáróként hatnak, amely mentén a szem végig tud siklani, miközben az oszloptörzseket reliefként értelmezi, ahol nemcsak a térbeli forma és a felület kontrasztja, hanem a tartóoszlopok és a szőnyegek színei és anyaga közötti kontraszt is hatékonyan teljesíti a váltakozó sor szabályát. Ha ezzel szemben két támasz között a térközt szándékosan nyitva hagyjuk, az intervallumot akkor is pozitív tényezőként, a térbeli formák közötti térmennyiségként alkalmazzuk, és ez a pozitív tényező a térérzékelés kiterjesztését hivatott kifejteni. Itt válik el az építészet mint téralakító megintcsak a szobrászattól, és nem hagyja, hogy rákényszerítsék annak relieffelfogását, mintha mindketten ugyanazokat a közös eszközöket alkalmaznák. A térlezáró fal esetében az átlátszatlanság és a

vertikális sík folyamatossága – funkciójának megfelelően – a lényeges ismertetőjegyek közé tartozik. Az oszlopsorra azonban, még ha szőnyegek kötik is össze, egy másik feltétel vonatkozik. Ahogy a folyamatos sík áttörése vitathatatlanul egyik jellemzője lesz, a térközök bekapcsolása a kialakításba lényeges követelménnyé válik.

Ezzel itt már megkülönböztetjük a téralakítás eszközeinek két osztályát, a *térlezáró* [raumschließende] elemeket (úgymint fal, járótalaj, lefedés, tető) és a *teret megnyitó* [raumöffnende] elemeket (pl. ajtó, ablak, oszlopközök), és elismerjük a két pólus közötti közvetítőként, kettős funkciójukban a *térelválasztó* [raumtrennende] tagokat (úgymint pillérek, oszlopok, árkádok, balusztrádok stb.).

Innen kiindulva – elméletünk igazolásához – vessünk egy pillantásta görög szentélyre . Újabban még egy olyan érdemdús esztéta is, mint Theodor Lipps, aki – Gottfried Semperre támaszkodva – különösen behatóan foglalkozik a szerkezettan és az építészet formáival is, azt a különös megállapítást tette, hogy az antik szentély nem térképződmény. Tényleg nem volna a cellának belső tere, méghozzá olyan mélységben, hogy az éppen annyival legyen nagyobb az istenkép számára megépített szekrénynél, ahogy az élet közbenjárói, vagyis a papok által a közösséggel való emberi érintkezés számára szükséges? És a pronaosz és a peripterosz nem térképződmény? Az oszlopokat a cella zárófalaitól távolság választja el, még egy keskeny előtér is, sőt akár egy szzentélykörüljáró – a Parthenonban például elég széles ahhoz, hogy a díszmenetet ábrázoló domborműves frízt körbejárás közben élvezhessük –, és az oszlopok közötti térközök mindenütt térrészként érvényesülnek. Éppen ez a térlezárás és a tér megnyitása közötti kapcsolat a jellemző az Egésznek ezen alkotóelemére: az oszlopos körüljáró közvetítő tér, amely megközelíthetőséget ígér, és hívogatóan biztosítja számunkra a központi térbe való átlátást akkor is, ha a meredek lábazaton álló egyenes oszloptörzsek elkerítik, és a profán világból kiemelik a szent területet. A félhomály váltakozó játéka tagadhatatlanul hatásos, mint a lélegző élet fénye, amely a szigorúan lezárt ereklyetartót körülveszi, amióta a templomépítő művészet tudatos szabadságát alkalmazza. Az épület összhatása bizonyosan eminensen plasztikus, akár mint egy térbeli test hatása, akár körös-körül a lekerekített térbeli értékek alkalmazása vagy csupán a megközelítést biztosító homlokzat miatt. De ennek az Egésznek a magja maga a szentély, az isten szobrával, azaz a cella belső tere, amelyben a valós érintkezés megtörténik. Ez a lényeges folyamat minél inkább visszahúzódik a kinti tömegek szeme elől, a tömegnek annál inkább szüksége van a térközök közvetítésére és az oszlopfolyosóról a térelválasztó elemek közötti betekintésre. Nem lehet mérvadó a külső oldalak kizárólag reliefszerű felfogása, amely csak bizonyos távolságból érvényesül, vagy legfeljebb – a túlnyomórészt nyitott frontális nézettel tetszés szerint váltakozó – átlós nézetben látható ideiglenesen. Hogyan kaphatna a távoli kép ilyen jelentőséget ott, ahol minden hívő igyekszik fizikailag annyira közel kerülni, amennyire csak megengedett? A reliefszemlélet – az alkotó templomépítészet időszakában – éppen ellentmond a görög plasztika szobrászi

lényegének. Amikor a peripterosz hosszanti oldalaitól eljutunk a körtemplom oszlopgyűrűjéhez, amely minden nézőpontból különböző szélességű oszlopközöket mutat, az mégis a középső érték szerint ítéltetik meg, amelyben ugyanakkor a cella körkörös falától való távolságot is felismerhetjük, akkor zátonyra fut minden kísérlet, hogy a relieffelfogást szabályként itt is rákényszerítsük az építőművészetre, hiszen az egyáltalán nem térlezárást, hanem a zárt épülettest előtt egy közvetítő teret kíván megvalósítani.

Térjünk vissza ezután a belső tér kialakításához, és kövessük a keresztény templomépítészet példáit, elsősorban a bazilikaformában, amely az ókortól megörökölt lakóépülethez sokkal közelebb áll, és mind tudatosabban méri össze magát a pogány világ szakrális építészetével. Senki sem tagadja, hogy az oszlopsorok párhuzama rögtön megbicsaklik, amint az egyes törzs helyett valahol kettős oszlopot, vagy kerek forma helyett egy pillér sík felületét alkalmazzuk. Ez a térbeli értékek megálljt parancsoló megerősítése, amely a ritmus kiteljesedésében akadályként, a verssorokban legalábbis cezúraként hat – vagy olyan kényszerű megállításként, amelyet csak új eszközök bevetésével lehet legyőzni. A sor folyamatossága két félre vagy ismételt megszakítások esetén – a váratlan ingerek együttesével együtt – három szakaszra válik szét, amelyet a teret bejáró szemlélő azonnal szándékosként értelmez, ha a szemközti oldal párhuzamos sorában a szakaszok ugyanazon a helyen válnak el, mint ezen az oldalon. Ez a fajta támaszváltás mégis egészen más ritmikus törvényt alkot a belső tér alakulásában. Nem csak az egyszerű vagy váltakozó sor az uralkodó mindkét árkádsorral összhangban, hanem egy kisebb, könnyen átlátható sornak a – kezdő és záró elemekkel erősen hangsúlyozott – kereteléséből adódik az alegységekké való összefogás, amelynek észlelésekor mindig hosszabban elidőzünk, mint a párhuzamosok egyszerű sorjázásával kialakított oszlopfolyosóban tett séta alkalmával. És a főhajó kettős vagy hármas egységekre osztása adja az uralkodó benyomást az Egészre vonatkozóan. A nyugodt állandóság szimultán felfogása az uralkodó még az egymásutániságban is, és a párhuzamos sorok szukcesszív felfogása lényegesen megváltozik. Az erősebb és gyengébb támaszok, azaz a pillérek és az oszlopok közötti különbséget nem csak a támaszok alakja hangsúlyozhatja, hanem a színük is; ezután természetesen a ritmus élménye is egyre gazdagodik, mint például a firenzei San Miniato al Monte templomban, ahol ezen kívül a két sor között hevederív is feszül, amely kiterjeszti, egyfajta keresztbehúzott vonalként egyértelműsíti az oszlopfolyosó szakaszokra osztását. A tagozatok nagyobb egységekké történő összefogásának ezen eszközei egyben előkészítik a felső lezárás átalakulását is. A kazettás borítású sík fafödém vagy a nyitott fedélszék helyett, melynek erősebb keresztgerendái a főtámaszoknak vannak megfeleltetve, a hevederívekkel gazdagított dongaboltozat következhet, melynek sorba rendezésével már az íves folyosó vagy a bambuszcsövekből épített lombhajlék egyszerű formáinál is találkoztunk.

Az újabb jelentős továbblépést a keresztboltozat jelenti a négy boltsüveggel. A két egymást metsző átló ugyanis a magasba tekintő ember számára bizonyosan kijelöli középen azt a biztos helyet, ahol a két párhuzamos oldal egysége a középpontban összegződik. Itt újra az élő

individuum vertikális tengelyét mint a jobb és bal oldalon ritmikusan tagolt fél részek domináns elemét alkalmazzuk. Ennek a zárt szakaszolási rendszernek a hatása mindaddig igényt tart figyelmünkre, amíg az Egész középtengelyének követése során az egyik boltszakasz utolsó boltsüvege el nem különül a következő boltszakasz első süvegétől, miáltal a boltszakasz záródása összekapcsolódik az újabb boltszakasz kezdetével. Ha ezen a helyen még az oldalsó árkádsorok feletti gádorfal tagolását is tárgyaljuk, vagy megemlítjük az ablakot vagy az ablakpárt, amely megfelel a lenti, íves árkádok párjának; netán a falba mélyített empóriumra gondolunk, amely esetleg egy nagyobb vakív alatt kisebb nyílások hármas csoportját ismétli meg kétszer mindkét oldalon, akkor együtt van minden olyan elem, amelyet Heinrich v. Geymüller, a középkori építészet és az egész reneszánsz kifinomult szakértője jellemző névvel „ritmikus travénak" nevezett. Az úgynevezett „kötött" románkori boltozat négyzetes keresztboltozata így az egész hosszhajót három vagy négy ilyen erősen tagolt szakaszra osztja, amelyek zárt ritmusú ismétlődésekként egymástól elkülönülnek, és erőteljes rendben ismétlődnek úgy, hogy a rendszer törvényszerűsége és a két oldal megfeleltetése elvitathatatlan következményként hat egymásra. Ezzel szemben a gótika – a bordás boltozat hosszában fekvő téglalapjával – az egységes járást és a szabályos sorba rendezés gyorsabb tempóját valósította meg a hosszhajó legfőbb rendezési elveként, noha a ritmikus travé gazdagságából semmit sem áldozott fel, hanem éppen ellenkezőleg, a mozgás legbensőbb összehangolása – az alsó pillérkötegektől a fenti bordák kereszteződéséig – minden emeletet összeköt. A csúcsívből kellene kiindulni, hogy az emberi viselkedés megtestesülését a kőfaragó konok vésőmunkáján keresztül nyomon követhessük a fenti kétosztatú ablak szerkezetéig és a mérművekig. Mert ennek az ívformának az egysége, amely pusztán csak a két ívközből, azok közös magassági pontjában jön létre, tovább érvényesíti hatását fölfelé, egészen a boltozatzáródásig. De annak a kimutatása, hogy az emberi alak saját mozgása és arckifejezéseinek képessége mennyire volt nélkülözhetetlen ennek az építészeti rendszernek a létrejöttében, jelen keretek között túl messzire vezetne. Ezért már csak egy dolgot emelünk ki: hogy a hosszhajó befelé vezető mélységi tengelyére felfűzött szakaszok egységpontja egybeesik a koordinátatengelyek csomópontjával, illetve hogy egy ilyen sokszorosan tagolt egység befogadása, amely sokrétű szukcesszív eljárást feltételez, csak azon a helyen teljesülhet be, ahol a teret bejáró szubjektum vertikális tengelye azonos az adott koordinátarendszer domináns tengelyével úgy, hogy ezek a testi érzékelés számára egybeesnek. Az összes tektonikus forma gazdag tagolása csak ezután sugárzik ki az eredeti forráspontból, és a szisztolét és a diasztolét érzékelhető alakban élvezhetjük.
A hosszhajó belső tagolásának itt kifejtett példájától – amely számára félretehetnénk egy lakóépület termeinek fenti rendszer szerinti elrendezését is, olyan okokból, melyeket az élet diktál, – térjünk is át azonnal a következő térrészeknek az Egészhez kapcsolódásához a középkori templomépületben. Mert a maximális teljesítmény mindenhol sokoldalú lehetőséget teremt az állandó alkotóelvek igazolására, amelyek a szerényebb feladatoknál is

iránymutatók. Megintcsak a történeti fejlődést kell követnünk annak kimutatására, hogy a téralakítás alapvetése mindenütt az emberi érzékelésből, azaz az állás, járás, a dolgok megfogása vagy egyéb foglalatoskodás gazdagságából jön létre, és hogy szemünk ellenőrző szerepe természetesen a munka és a lépés letapogató követésétől fokozatosan túljut a tapintható terület magasságán és szélességén, és a fárasztó közeli nézés és a megnyugtatóbb távolba révedés között egyre szabadabban váltakozik – egészen addig a lényeges pontig, ahol a teret végignézve már a távoli kép is jelentkezik, azaz a minket körülvevő épület közepén, amely egyébként nem igazán tűnik alkalmasnak a végtelenbe [Unbestimmte] révedésre.
Álljunk meg még egyszer annál a félhengeres lezárásnál, amellyel már a barlangjárat végénél is találkoztunk, és megállapítottuk különbözését a síkszerű, későbbi vékony falazattól. Az előre haladó téralakító számára ez a félhengeres kialakítás – a tapintható tér formájaként – magától adódik, a fölötte lévő belső gömbfelület részletével együttesen. Az alkotó szubjektum utolsó nézőpontja azonban csak akkor válik döntő jelentőségű fordulóponttá, ha az alkotó személy itt is elfordul a saját vertikális tengelye körül, méghozzá jobbra vagy balra hátraarcot csinál. Ebben az esetben az elölnézete szembefordul a már megtett szakasszal, és mivel a tapintószervek ilyenkor abbahagyják a munkát, a tekintet végigméri a létrehozott belső teret – a világos bejárattól egészen a tér szélső határaiig. A befejezett mű tehát Egészként válik élvezhetővé. De amint a küszöbnél, hátul, felbukkan egy figyelemfelkeltő jelenség, amelyben magunkhoz hasonló vagy akár tőlünk eltérő élőlényt ismerünk fel, a lekerekített fülke azonnal visszanyeri eredeti értelmét az egész embert befogadni képes félhengerként. Így ez a térrész fedi a nyugtalanul kémlelő személy hátát is, és ezáltal a biztonság érzetét nyújtja, így elég, ha a teljes védekezés előrefelé irányul. Ez a barlanglakó és a mögötte levő fülke viszonyát tekintve természetesen már csak egy átmeneti érvényű változat; de éppen ez a kivétel szolgálhat arra, hogy a következő lakhelyhez való tulajdonképpeni viszonyt megmagyarázhassuk a későbbi fejlődési szakaszokban is, melyeket rögtön szemügyre kell vennünk, ha a korábban tárgyalt összefüggésekhez újra kapcsolódni akarunk. Képzeljük magunkat először a *Basilica forensis* apszisába [Tribuna]: ott áll vagy ül a tribun, a prokonzul, a baszileiosz vagy imperator mint legfőbb bíró, aki a teremben előtte álló, összegyűlt közönségüktől kísért ügyfelek fölött ítélkezik. Az imperátor – mint a térben megjelenő test – számukra csak egy magasabb rendű, megszokott látvány leképezését jelenti, akinek tekintélye olyan imponálóan befolyásolja őket, mint a saját fülkéjében álló vagy trónoló márványfigura, mint maga az isten szobra. A félköríves apszis az ókeresztény bazilikában is a monumentális térelhatárolás utolsó maradványa, amelyből eltűnt az isten képmása vagy az istenként tisztelt uralkodó személye. De felegyenesedett tartásának domináns vertikális tengelye és előre irányuló látóhatára akkor is érezteti hatását, még ha a belépő az élő személy helyett jelképet, például egy keresztet vagy valamely láthatatlan erő látható jelét, például az Örökkévaló áldó kezét látja meg. Ez azt jelenti, hogy minden, ami az apszisban (vagy később a kibővített szentélyben) megjelenik, elölnézetét a hosszház felé fordítja, és az ott összegyűltek számára ez a dolog lesz az elvárt hatás forrása.

Tehát csak e két tényező, azaz a papság és a gyülekezet szembeállításából érthetjük meg a templomépítészet fejlődését.
Csak így lesz a négyezet e kölcsönhatás legfontosabb helye. És a keresztszárak kiterjesztése – amelyek a téralakzat számára először csak jobbra és balra irányuló bővítést vagy kiegészítő mellékteret jelentenek – nemcsak a hívők gyülekezőhelyének, hanem, a hosszhajó bejárása után, a megfeszített szellemi összpontosításnak is adekvát kifejezése. Itt azonban, a térkompozíció középpontjában, ahol a tér a szentélyfejezettől és a laikusoknak fenntartott térből kiinduló ritmikus mozgások ütköztetéséből kapja legmagasabb rendű értelmét, azaz a tisztán csak szukcesszív módon felfogható alkotóelemekből nyeri el a szimultán értelmezhető Egységet, itt jön létre az az átmenet, amely a minden oldalról történő helyváltoztatástól és a – plasztikai formák egyszerre észlelhető tagolásában bekövetkező – tapintható értékek objektiválásától indul ki, és a tekintet pusztán szemlélő mozgásához vezet. És végül itt valósul meg a kizárólag optikai érzékelés lehetősége – akár úgy, hogy lenn, a főoltár előtt, a szentélybe révedő nyugodt elmélyedés közben létrejön az állandóság, vagy úgy, hogy a hívők tekintete fent, a gádorfal fizikailag elérhetetlen ideális terében elvész, megfeledkezve a hétköznapokban megszokott késztetésről, amely minden dolog megtapintására irányul, képes a távoli kép szemlélésécredit elmélyülni. Ez az egyetlen hely, ahol az érett gótika katedrálisában elakadunk a mélységi tengely előre haladó követése közben, és nem próbáljuk meg az összes tagozat ritmikus hullámzását átmeneti ingerek összességeként átélni, ehelyett megpihenhetünk a lezáró látvány összefoglaló képének szemlélése közben. Ez egyben az elkövetkező törekvések szülőhelye is, melyek a templomépítészet változására és – a sok részre osztott térkompozíció helyett – az össztér [Gesamtraum] egységesítésére irányulnak. Mert ebből nő ki a centrális perspektíva megértése és egy olyan síkbeli kép igénye, amelyet az építészeti téralakításban is „festészeti" tendenciaként jellemezhetnénk.[7]
Az építészeti alkotás – az ember tapintási érzéke és motorikus szervezete között fennálló – természetes összefüggéseibe vetett pillantásunk most csak ennyit foghatott át.. Ezzel azonban már előrevetítettük minden további részlet kifejtésének az alapelveit, például a tömegalakítást [Außenbau] és a városépítészetet tárgyaló fejezetekre vonatkozóan. Ezek az alapvetések nem csupán az építészet eddigi fejlődéstörténetéhez szolgáltatnak kulcsot, hanem a jelen eleven építészeti terméséhez is, mely annál termékenyebbnek tűnik, minél inkább megújul benne az emberi testhez való viszonyulás érzete.

[7] Ernst von Aster idézett művében – úgy tűnik, az írásaim ismerete nélkül – igazolta, hogy a síkbeli rajz perspektivikus felfogásának természetét – térbeli értelemben – egyedül az határozza meg, hogy egy vonalat szukcesszív módon fogunk fel, azaz a vonalat elölről hátrafele mutató irányként, vagy fordítva, hátulról előrefelé érzékeljük. Ezáltal, tőlem egészen függetlenül, teljesen más megfontolásokból kiindulva, bizonyítást nyert az építészeti téralakításról szóló tanításom. Csak éppen a látóérzékre való korlátozás, amely nem veszi figyelembe annak a tapintási területre gyakorolt hatását, önmagában képes eljutni a téralakítás alapelvéig , egy csupán síkmértani alakzat perspektivikus felfogását térbeli élményként értelmezni.

Wilhelm Vöge

A természet tanulmányozásának úttörői 1200 körül

(1914)

I.

A 13. század francia szobrászata olyan terület, amelyre a stíluskritika még alig tette be a lábát. Németországban az attribúciók megszállottjai kitértek előle. Közrejátszott ebben az a – téves – nézet is, hogy a gótika virágzása idején nem lehet művészegyéniségeket találni. Másrészt Franciaországban kevés kedv mutatkozik a stíluskritika és a stíluskérdések iránt (ez a kettő a középkori kutatás számára egybefolyik). Franciaországban az ikonográfiai érdeklődés uralkodik. A virágkorról szóló legfontosabb francia mű – Mâle-é – ikonográfiai tanulmány. Alapjában véve André Michel érdeklődése és finom megfigyelései is ilyen irányúak. Mennyire érti a módját, hogy ikonográfiailag értelmezze a chartres-i kereszthház szobrait, hogy megrajzolja a középkori jellemrajz finomságait! Mégis, a stílus felvirágzásáról, a vezető iskolák és az egyes mesterek részesedéséről keveset szól. És mellőzte azt is, amit mások mondtak.[1]

Franciaországban megkísérelték már a középkori *építészet* terén az attribúciókat.[2] Könnyed kontúrokkal tűntek elő egyes építészalakok: Jean d'Orbais, Pierre de Montereau, Jean Langlois. Az ember hajlana arra, hogy a 13. század építészettörténetét inkább szemlélje a művészek történetének szempontjából. Az adatok azonban gyérek. Figyelemre méltó, hogy mennyi ismeret eredhet olykor *egyetlen* sorból is (Pierre de Montereau).[3]

Sajnos a 13. század nagy *szobrászatiról* aligha maradt akárcsak egy fontos sor is.[4]

Vajon Jean de Chelles, akinek a nevét felirat hitelesíti (Párizs, székesegyház, déli kereszthház), a portál szobrásza is volt? A szobrász és az építész, úgy hiszem, a virágkorban és azt megelőzően nem ritkán egyazon személy volt.[5] Mégis, talán sohasem merhetjük majd a portálok, homlokzatok stb. egyes szobrait és reliefjeit azoknak az építészeknek a nevéhez fűzni, akik az épületeket alkották. Vagyis a nagy szobrászok névtelenek maradnak,[6] és már ezért is

1 André Michel: Histoire de l'Art, II,1, 125 skk.

2 P. Bémard, Anthyme Saint-Paul, Eugène Lefèvre-Pontalis, Louis Demaison, Marcel Aubert és más igen komoly, tartózkodó kutatók attribuáltak már egyes középkori építészeknek.

3 Csak amióta Henri Stein révén megtudtuk, hogy Pierre de Montereau volt a st-denis-i apátsági templom hajójának és kereszthházának a megújítója, látjuk hogy a párizsi Sainte Chapelle-t indokolatlanul tulajdonították neki, s hogy sokkal inkább a vonzó Saint-Germain-en-Laye-i palotakápolna az ó géniuszának az alkotása; vö. Anthyme Saint-Paul, Bulletin monumental 1906, 302, 1. jegyzet és 1901, 91.

4 E korból faragott kövekről sok adatunk van ugyan, ezzel azonban nem sokat nyertünk a stíluskritikai kérdésekben.

5 Az építészet és a szobrászat közötti perszonálunió feltételezése nélkül a fejlődés döntő pillanataiban a szobrászati stílus jellegét és fejlődését Franciaországban egyszerűen nem lehetne megérteni; Franck-Oberaspach nézete (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1900), amely szerint alapvető elkülönülés tételezhető fel az építőmesterek (mint a konstruktív tapasztalat hordozói) és a szobrászok között, nem tartható, noha úgy tűnik, mintha számos újonnan feltárt szöveghely mellette szólna (Bulletin monumental, 1902, 210 stb.).

6 Ama számos, részben igen jelentős, sőt zseniális szobrász közül, akik a chartres-i székesegyház kereszthház-homlokzatain dolgoztak – róluk lesz itt szó –, Maître Berthaut az egyetlen, akinek ismerjük a nevét. Maître Berthaut azonban csak néhány kisebb helyreállítási munkát végzett az északi előcsarnok egy 1316-ban

árnyszerűbbek lesznek, mint Itália középkori nagyjai, mint Niccolò és Giovanni Pisano és Arnolfo di Cambio. És – szignatúrák és okleveles bizonyítékok híján – a francia mesterek „életművének" körvonalai is elmosódottak lesznek. Csak ritkán leszünk képesek arra, hogy biztonsággal elhatároljuk őket legközelebbi rokonaik, a mesterek és tanítványok œuvre-jétől,[7] ahogy a Pisanóké is szétfolyna előttünk, ha nem rendelkeznénk oklevelekkel, iratokkal és szignatúrákkal, amelyek olykor még munkájuk sajátkezűségét is szavatolják!

Az tehát, hogy az egyes művészegyéniségek oly kevéssé világosan bontakoznak ki előttünk, nem utolsó sorban a hagyományozódás hiányosságain múlik. De múlik mirajtunk is! Túl felületesen foglalkoztunk eddig ezekkel a középkori mesterekkel; nem ismerjük őket; nem szabad őket – látatlanban – személyiség nélküli, ingatag szubsztanciákként becsmérelni.

Azt mondják, a középkor „itáliai művészetét semmi nem különbözteti meg oly mélyen Észak gótikus virágzásától, mint a művészegyéniségek előtérbe kerülése, és az az egyéni átformálás, amelyen keresztülmegy műveiken a korszak alapstílusa".[8] Csakhogy Franciaországban is, amikor „az alapstílus" döntően átalakul, akkor a vezető személyiségek lépései érezhetők ma is, az építészetben és a szobrászatban egyaránt; a festészet Itáliával ellentétben nem játszik szerepet. A fejlődés fordulópontjain, magaslatain kiemelkedő művek bukkannak fel, teremtői művek, amelyek a legtisztábban kifejezett újat, egyúttal igen finom lelki tónust nyújtanak, tükrözve azt, aki mögöttük áll, aki mások fölé magasodik. És többnyire azt látjuk, hogy a vezető mesterek ilyen műveit – a szobrászatban, a festészetben – jelentéktelenebbek, rájuk támaszkodva keletkezett „iskolamunkák" veszik körül.[9] A fontos stílusvonulatok forráspontjánál jelentős mesterek nyoma rajzolódik ki; feltételezhetjük, hogy *ők* nyomták rá a bélyegüket a korstílusra.[10] Szó sincs az „iskola" mindenhatóságáról. Iskola és mester viszonya, ahogy későbbi korszakokban is, kétoldalú volt: a vezető mester az iskolának az őt hordozó talaján tört új, még járatlan utakat.

Ugyanakkor a középkori világszemlélet[11] és Franciaország lelkülete a személyiség egyoldalú érvényesülése ellenében hatott. A nagy műhelyek közössége a franciák lényében rejlő, kimondottan társas vonással együtt kiegyenlítően, nivellálóan működött. Nem szabad azonban összetéveszteni az individualisztikus tendenciát és az individuális tehetséget.[12] Az individualisztikus tendencia Franciaországban sokkal gyengébb volt, mint Itáliában, még ha nem is hiányoztak teljesen a művészi önérzet megnyilvánulásai és szimptómái.[13]

---

felújított pillérén. Esetleg neki tulajdoníthatnánk a Dávidot és Góliátot ábrázoló két kis reliefet? Vö. Eugène Lefèvre-Pontalis: „Les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres", in: Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France sér. 7, 4, 1905.

7 Rendkívül nagyok a stíluskritikai nehézségek például a párizsi Notre-Dame nyugati homlokzatán (bal oldali és középső kapuzat).

8 Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 89.

9 Azt a mestert, aki a párizsi (Notre-Dame) nyugati homlokzat Mária-kapuját alkotta (felső részek), s aki talán elsőként terjesztette ki távolabbra Párizsnak (mint művészeti városnak) a presztízsét, magában Párizsban és a környéken utánzók és követők körében látjuk.

10 L. a chartres-i nyugati kapuk ún. „vezető mesterét" (vö. Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894), vagy az előző jegyzetben említett párizsi mestert. Vö. azonban a reimsi „Péter és Pál-mesterről" alább írtakat.

11 Alfred v. Martin: Mittelalterliche Weltanschauung, München–Berlin 1913.

12 Vö. Bernhard Schmeidler: Italienische Geschichtsschreiber des XII. und XIII. Jahrhunderts, Leipzig 1909, 69 skk.

13 A legpazarabb ilyenféle megnyilvánulásról (Belgiumban) vö. megjegyzéseimet Schnütgen *Zeitschrift für*

A nagy építőpáholyokban jól érezhető a sok ember együttműködéséből eredő nivelláló hatás és az a bizonyos módon a nyersességet erősítő momentum, amely a nagy volumenű termeléssel járt, különösen a hosszan elhúzódó munkáknak, a távoli nézőpontra szánt szobroknak és hasonlóknak az esetében.

Másfelől mégis azt látjuk, hogy a nagy építőpáholyokban különböző irányzatú mesterek érvényesülnek egymással szemben, sőt a temperamentum- és a tehetségbeli ellentétek olyan művészek esetében is megmaradnak, akik hosszú évekig vállvetve, *egyazon* fal árnyékában dolgoztak! A szobrászatban – *egyazon* páholy keretében – a stílus nagy mesterei mellett felfedezhetjük a monumentális-dekoratív felfogású mestert, a vonal szellemes szobrászát, a kifejezetten szobrászi tehetségűt, a forma mélységesen komoly kutatóját, az individuális felfedezőjét és újrafelfedezőjét, ahhoz hasonlóan ahogy a Quattrocento kezdetén Donatello áll Ghiberti mellett!

E realisztikus szelleműek egyikét, a „Királyfejek mesterét" a chartres-i székesegyház kereszthajó-homlokzatain ki tudom mutatni, és nagyobb életművet tudok számára elhatárolni. Egy másik, vele kongeniális mester Reimsben dolgozik. Mindketten a 13. század legkorábbi szakaszához tartoznak. Mindketten élesen különböznek a műhelytársaiktól. Mindketten, mint mondtam, vérbeli szobrászok; nagy korszerűtlenek annyiban, hogy csak egy későbbi kor (amely meg tudta bocsátani a körplasztikus szobrászatot) juttathatta volna teljes érettségre az *ő* zsenijüket. És mindkettőjüknek, úgy tűnik, hasonló sors jutott; nem az első sorban találjuk őket, nem a főkapuzatok, hanem a mellékbejáratok számára dolgoztak.[14] A főkapuzatokon mások, a vonal (egyoldalú) virtuózai tündökölnek. A kor ezeknek adta a koszorút. Ráadásul leginkább *közöttük* rejtőzhetett a vezető építészek, az építőmester-szobrászok némelyike.[15]

Azért, hogy mindmáig rejtve maradtak a kutatás előtt, felelős az a körülmény is, hogy ezeket a szobrász-zseniket a mellékkapukon foglalkoztatták. A chartres-i székesegyház mennyi szobráról vettek le másolatot a Trocadéro múzeuma számára! De egy darab sincs köztük a „Királyfejek mesterétől". A zseniális reimsi, egy realisztikus szellemű iskola úttörője (!) ugyancsak mindmáig ismeretlen. Michel nem említi.[16] És így elmondhatom erre a kettőre nézve:

II.

1194-ben, amikor a chartres-i székesegyházat elemésztették a lángok, a nyugati homlokzat megmaradt, a régi királykapukkal együtt. Talán gondoltak arra, hogy a fenséges új épület egységének a kedvéért azt is lebontsák.[17] Ettől azonban elálltak. Az új nyugati homlokzatra vonatkozó remények nyilvánvalóan már elillantak, amire kidolgozták a kereszthäz-homlokzatok terveit. Máskülönben ez utóbbiakat nem szórták volna tele – a szokásostól eltérően – szobrokkal, nem *itt* bontották volna ki azokat a témákat, amelyek a nyugati homlokzathoz kötődtek. – A kereszthäz-portálok „programjához" egyébként egy nyugati homlokzat szolgált ösztönzésként: a laoni székesegyházé, amelynek szobrászati ciklusa – 1200 körül – a feladat legutóbbi megoldását jelentette.[18]

---

*christliche Kunst*jában, 1903, 368.

14 A reimsi is; l. alább.

15 Gondoljunk az öszevetés kedvéért az építész Arnolfo di Cambióra és szobrainak szigorúbb vonalasságára.

16 Vö. Histoire de l'art II, 1, 165.

17 Így gondolja Hans Kunze: Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik, Leipzig 1912, 31, 1. jegyzet: „Az, hogy az első mester a régi tornyok lebontásával számolt, minden kétségen felül áll", vö. 37.

18 Laon a chartres-i kereszthäz-kapuzatok építészeti felépítéséhez is egészen lényeges ösztönzéseket nyújtott,

Emberek soha nem sóvárogtak úgy a legújabb és a legaktuálisabb után, mint akkor Franciaországban. Az újdonság és az aktualitás híre, mint a tűz fénye, akkor minden kreatív központban jelen kellett hogy legyen.[19]

Csakhogy ami Laonban a nyugati homlokzaton egymás mellett állt, azt Chartres-ban az északi és a déli homlokzaton szét lehetett tagolni és tovább lehetett fűzni. Mind a két homlokzatot három portállal látták el és mind a hat portált szobrokkal; a keresztény korban eddig még soha nem állítottak egy szobrászati iskolát ilyen kiterjedtségű feladat elé! A Mária-témákat (a prófétaszobrokkal együtt) az északi oldalra – a Szűz oldalára – helyezték, a bíráskodó Krisztust az apostolokkal együtt a délire. Az a világosság, amellyel mindez el van osztva, az építészeti alakításban (a portálok lábazatain és bélletein, magukon a párkányprofilokon) is megnyilvánuló, imponáló egységesség[20] arról tanúskodik, hogy minden *egy* tervet követett.[21]

A portáloknak nincs szilárd datálásuk. Csak a külső lépcsőket említik a források, először 1210-ben.[22] Azonban a portálokon végzett munka alighanem régebbre nyúlik vissza.[23] Ugyanis már korán érezhető a szobraik befolyása (Reimsben, a székesegyház új, 1211-től munkába vett épületén).[24] Szent Anna szobra, amely a chartres-i északi homlokzaton főhelyre (a főkapu középső pillérére) került, ugyan aligha jöhetett szóba ezen a helyen 1204 előtt. A szent fejereklyéje csak ekkor került a székesegyház birtokába.[25] Azonban a párizsi nyugati homlokzattal mutatott viszony,[26] a németországi (Magdeburgra, Straßburgra tett) hatások arra ösztönöznek, hogy

---

vö. az észrevételeimet itt: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904, 8 sk. és Franck-Oberaspach: Der Meister der Ekklesia und Synagoge, Düsseldorf 1913, 108 skk. Az a tézis, hogy a chartres-i északi kereszthház és Laon a legszorosabban összefüggnek, csírájában már Bulteau-nál megtalálható: Monographie de la cathédrale de Chartres II, 1, 125 skk.; sürgősen szükség lenne a kérdés egy behatóbb tárgyalására is, amelybe Braine-t is be lenne vonva.

19 Ez az oka pl. annak, hogy Chartres-ban nem sokkal később párizsi hatások (az időközben befejezett párizsi nyugati homlokzat hatásai) is előtűntek, vö. lentebb.

20 Az északi és a déli oldalon a portálpárkányok profiljai és a fő- és mellékkapuk bélleteinek tagolása is *teljesen megegyezik!* Igen figyelemre méltó az is, hogy az oszloptörzsek a legkülső széleken (a mellékkapuk külső falazatán egészen balra és egészen jobbra) az északi és a déli oldalon feltűnően rokonok, miközben az összes többi oszloptörzstől eltérnek. A kannelúrák ott sekélyebb vájatokat, laposabb pálcatagokat mutatnak; a levéldísz, amelybe kifutnak a kannelúrák, mindig nagyon egyszerű, részben csak pikkely-motívumokról van szó, amelyek elnyelik a kannelúrákat, így a déli oldal jobb oldali kapuján (külső fal) és az északi oldal bal oldali kapuján (külső fal).

21 A tendencia, hogy az egész épületóriást egységesen alakítsák ki, Chartres-ban amúgy is dominánsnak tűnik; H. Kunze mintegy mellékesen tesz erről néhány takaros megjegyzést. Ez a tendencia a 13. század folyamán csak tovább fokozódik; egyenesen jellemző a késő gótikára (az érett gótika saját korszakbeosztásom szerint csak kb. 1225–1230 körül kezdődik, az üvegház-típus megjelenésével; a szobrászat története is 1230 körül kíván korszakhatárt!). Tehát a vezető tervező igénye, hogy tervét a mellékes dolgokban, a díszítésben és a törpemotívumokban is érvényesítse, már kifejlődött (nagyon szépen megfigyelhető ez a reimsi épületen, a kereszthház szoborbaldachinjain!).

22 Vö. E. Lefèvre-Pontalis: i. m., 111 skk.

23 H. Kunze megítélésem szerint helytelenül veszi az 1210-es évet terminus *post* quemnek („a portálokat azonban 1210 *után* röviddel *elkezdték*”).

24 Hogy egy példát említsek: a szemétdombon ülő Jób ábrázolása (Chartres, az északi homlokzat jobb oldali portálján, azaz a „Salamon-kapun”, vö. lentebb) Reimsben – némileg felhígítva! – az északi kereszthház Remigius-portálján ismétlődik meg. Biztos, hogy a reimsi ábrázolás a későbbi derivátum, mert ez a jelenetet egészen idegen – legendás – összefüggésbe transzponálja. A Remigius-portál túlburjánzó indaornementikája eközben szinte az összes levélformációt felvonultatja, amelyek a reimsi szentély (a *rondpoint*) kerek pilléreinek nagy fejezetein megtalálhatók, úgyhogy az építkezés korai időszakára kell helyezni.

25 Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, kiad. E. de Lepinois – L. Merlet, Chartres 1863, I, 60, 4. és 6. jegyzet.

26 Vö. lentebb, ezt újabb felvételek alapján a közeljövőben közelebbről szeretném bemutatni.

ennek az újabb chartres-i iskolának az „életművét” lehetőség szerint korai időpontra helyezzük. A magdeburgi mester már ismerte azoknak a csodálatos előcsarnokoknak a szobrait, amelyeket utólag helyeztek a kereszttház-kapuzatok elé (1. és 2. kép). Az ún. Mahaut motívumát (az *északi* csarnokról) ugyan aligha 1215-ben, de biztosan 1234 *előtt*[27] másolta.[28] A straßburgi mester alkotásai (a 13. század második negyedéből, újabban 1230 körüli datálás került szóba[29]) már előfeltételezik a chartres-i előcsarnokok legszebb szobrait.[30] A straßburgi Ecclesiával és Synagogával különösen az északi csarnok felső részein lévő „béatitudes célestes” némelyike áll szoros rokonságban (amit más helyen fogok közelebbről bemutatni).
Nem lehetséges tehát, hogy a csarnokok terve, ahogy általában feltételezik, csak 1240 körül készült légyen, hanem már mintegy húsz évvel korábban meg kellett lennie. Az 1240-es dátum amúgy is a levegőben lóg. A csarnokok szobrain pedig még *érezhető* az összefüggés a kapuzatokéival, a redőkben (különösen a ruhaszegélyek örvényeiben), a fejtípusokban. A kapuzatok két vezető mesterének fej-ideálja továbbél a csarnokok szobraiban.

III.

Rátérek azonban a középső portálokra. Az északi oldalon lévő, különösen az ívmező Mária koronázását ábrázoló domborművével és az archivoltok szobrocskáival klasszikus példája annak az ívelt vonalakban tobzódó stilizálásnak, amelynek legfontosabb kiindulópontjai, úgy tűnik, Laonban és Sens-ban vannak.[31] Chartres-ban meg lehet figyelni, ahogyan a mesterek, akik ezt az irányt követték, a típusokban, a középső kapuzat prófétaszobrainak fejein is továbbvitték a dekoratív vonalvezetést. Ez utóbbiak közül nem mindegyik számazik attól a mestertől, aki fent az ívmezőt a koronázás-ábrázolással és az archivoltok szobrocskáit készítette. Csak a jobb oldali béllet négy szobra tartozik hozzá.[32] A 4. képen ezen fejek közül látható kettő; enyhén előreboltozódó, lunettaszerű homlokokkal, ívelt szemöldökvonalakkal, szemhéjakkal, a járomcsontnál ívelt ráncokkal, a szakállon hajlékony vonalakkal, Ézsajás

27 A dátumokról vö. R. Hamann és Felix Rosenfeld alapos fejtegetéseit: Der Magdeburger Dom, Berlin 1910, 140 sk.

28 Ahogy Ad. Goldschmidt megállapította (Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1899, Heft IV). Noha a magdeburgi mester kapcsolata szorosabb a chartres-i *kapuzatokkal*, mint a csarnokokkal, és szinte kísértésbe eshetnénk, hogy egyedül a *kapuzatokból* vezessük le; nézetem szerint mindenekelőtt az északi oldal bal oldali portáljának felső részeit érdemes összevetni, különösen az okos és balga szüzekre és ezek drapériamotívumaira (a szegélyekre) való tekintettel. Azonban a Mahaut motívuma a kapuzatokon sehol nem található meg; vö. továbbá R. Hamann utalását a chartres-i északi előcsarnok egy Magdeburgban lemásolt fejezetére, Hamann–Rosenfeld: i. m., 91. kép.

29 Zeitschrift für christliche Kunst XXV, 97 skk.

30 Ahogy azt felismerte már Franck-Oberaspach (i. m.) is, aki felfedezte ezeket a kapcsolatokat.

31 Ezt nagyobb stílustörténeti összefüggésben kell majd kifejteni.

32 A jobb oldali szobrokon (Ézsajásén, Jeremiásén, Simeonén, Keresztelő Szent Jánosén) több érzék mutatkozik a vonal ritmikája és folyása iránt; vö. a bal oldali szobrokon a szakáll és a haj kezelését vagy egyáltalán a fejtípusokat. A homlok ráncai a bal oldali szobrok (Dávid, Sámuel, Mózes) esetében egészen finoman bekarcolt vonalak, azaz lineáris értékként nem igazán érvényesülnek. Baloldalt a fejtetőn a haj – sajátos módon – többször csúcsban nő rá a homlokra (Mózes és Ábrahám is), amivel jobbra, valamint a tympanonon és az archivoltokon nem lehet találkozni. Ezt az ellentétet, amelyre csak új és újabb összehasonlítások után figyeltem fel, tovább is nyomon lehetne követni. Nyitva kell hagyni a kérdést, hogy az archivoltok szobrocskái közül néhány a bal oldalon (Jesse, Mózes) nem az Ábrahám és a Dávid-szobor mesteréhez tartozik-e.

(balra) esetében ívben futó arckontúrral stb.[33]

A déli homlokzat főmestere, aki a középső kaput és rajta az Utolsó ítéletet (5. kép) készítette, szintén nem idegenkedett a szépen futó vonaltól. Azonban az ő vonalai kevésbé hajlékonyak, csendesebben siklanak; ő visszafogottabb, szigorúbb, az apostolszobrokon (a kapuzat bélletein, vö. különösen jobbra id. Szent Jakabot) a hosszú ruhák hosszanti redőit időnként kifeszíti, ahogy az az északi oldal főkapuján sehol nem látható. Az Utolsó ítélet mesterének nem annyira mozgékony a *forma*nyelve. Tegyük a Koronázás karcsú, elasztikus Máriája (7. kép) mellé az Utolsó ítélet nehézkesebb felépítésű Madonnáját (6. kép), és hasonlítsuk össze a két arcot, a déli oldal Madonnájának sajátosan merev tojásdad arcát az elevenebb mimikájú, karcsúbb párjával a Koronázáson; az előbbi nagy, kissé merev, nyitott szemeit (az egyenes vonalú szemhéjjal), a kissé szögletesen biggyesztett (megejtően szemérmes) száját, másfelől a Koronázás Madonnájának fürge szemét és lendületesebben formált ajkait a cserfesen kihegyezett szájzugokkal.[34]

Az Utolsó ítélet mestere ünnepélyesebb, egész kompozíciójában merevebb (az egyik oldalon az ítélkező Krisztus meredeken felemelt karjai állnak, a másikon a Koronázáson áldó Krisztus higgadtabb, oldottabb alakja).[35] A kompozíció súlyosságához szükség volt a középtengely meredek hangsúlyozására;[36] ezt az oldalsó meredek vonalak, sőt a trónusülőkék kannelúrái is hangsúlyozzák. A Koronázás mestere ezzel szemben a párkányok vonalának segítségével lendületesen fogja össze az ülőkéket (ennél a mesternél kevésbé nehézkesek a profilok).

Az Utolsó ítélet kapu apostolszobrain – amelyek, ahogy mondtam, ugyanattól a mestertől, illetve műhelyetől származnak, mint a tympanon – az attribútumok merev elrendezése tűnik fel. A déli oldal mesterénél a chartres-i archaizmus szelleme még eleven – vagy ismét elevenné vált, mint a gyökérben lévő nedvek. Az archaikus, inkább lógásra hasonlító állás (az egyenletesen lefelé szegett lábfejekkel) ugyancsak szimptomatikus; az északi oldal prófétaszobrain nem találkozunk vele. Noha ezek is eléggé régiesek, mégis az állásuk oldottabb, a pronderáció szelének (vagy visszhangjának) jeleit mutatja. A Koronázás stílusát, ahogy mondtam, Laon inspirálta; onnan származik a kompozíciós ötlet is; az Utolsó ítélet mesterének az esetében szinte már párizsi kapcsolatokra (a székesegyház nyugati homlokzatára) gondolnánk. Párizsból a 13. század elején a szobrászati stílus új szigora indult ki. Mégis, a párizsi hatások – amelyek még a párizsi *fő*kapu előtt megérkeztek Chartres-ba – csak a déli *előcsarnok* szobrain válnak teljesen világossá.

Igen figyelemre méltó, hogy a csarnokok (1. és 2. kép) fantáziadús, szellemes építészei a csarnoképületeiken felvették azt az alaphangot, amely a két középső kapun (az északi és a déli oldalon) felcsendült. A Koronázás mozgalmasabb ritmusa az északi, az Utolsó ítélet ünnepélyes vertikalitásából valami a déli csarnokba van *beleépítve*. Az északi csarnok ívrendszere aprólékosabban tagolt, és ugyanez igaz a teherhordó támaszokra is. Azonban a

33 A régebbi központokban (Sens-ban és Laonban) sajnos éppen a fejek szinte teljesen elpusztultak. A fej szép vonalú stilizálására frappáns példát nyújt Sens-ban az a korábban az érseki múzeumban őrzött szakállas fej, amely a sens-i székesegyház nyugati homlokzatának (a főkapunak) az apostolszobrairól származhat; ez nyugodt tekintete, kifelé ereszkedő pillantása révén is jellemző a laoni–sens-i stílusfokra, amely feloldotta az archaikus megfeszítettséget, a redővetésben éppúgy mint a fejek kifejezésében.

34 A 7. képen a Madonna feje melletti oszlopfőt is érdemes megfigyelni.

35 A képtéma ezt még nem magyarázza meg; az üdvözültek és az elkárhozottak merev sorolása az Utolsó ítéleten inkább erőszakot tesz.

36 Amit alul Szent Mihály alakja hangsúlyoz.

vertikális vonalak – mint túl merevek – nem jutnak szóhoz; a szellemes építész ezeket nagy szobrokkal szegi be (amelyek ma többnyire hiányoznak, úgyhogy torzul a hatás), azok alatt pedig a változatosan lépcsőzött, kandeláberszerű lábazatokkal. Fent sem jut szóhoz a szigorú építészeti vonal. Ezért szegélyezi a dongák elülső peremét egy hármas, domborművekből és az élek finom filigránjából kialakított koszorú. A déli csarnokon az egész szobrászati dekoráció szigorúbb; sehol nem csordul túl; kirajzolódik a dongaboltozatok szegélye; a sík felületek egyszerűen tűnnek elő, nem fonja át őket mozgalmas mérmű. A csarnok pillléreinek szobordíszéről lemondtak. Érvényre jut vertikálisainak feszes vonala. És ezeket a vertikálisokat felfelé továbbvezetik a meredek pilaszterek, amelyek aztán folytatódnak a koronázó baldachinok oszlopaiban, sőt az egész homlokzat oszlopokkal való elborításában! (2. kép) Az északi homlokzaton ettől eltekintettek.
Tehát az Utolsó ítélet vertikális-merev jellege végig visszhangzik a teljes déli homlokzaton. Ahogy kezdetben (a chartres-i nyugati kapuzatokon) a szobrok átvették az építészeti vonalak szigorúságát, úgy áramlik itt vissza a szobrok szigorúsága az épületre; egy körforgást látunk, amely megmutatja, hogy a középkorban mennyire csak *egy* test részei voltak a szobrok és az épület.
Az Utolsó ítélet mesterének mozdulatlanabb, merev jellege, ahogy utaltam rá, a típusaiban is megtalálható. A 8. képen több is látható az apostolfejei közül. A homlokok itt nem lunettaszerűek, nem boltozódnak előre kerekdeden, mint a prófétáknál (4. kép); inkább egyenes a homlokok körvonala, az arc és a szakáll közötti vonal sajátosan szögletes; feszes vonalban ereszkednek a szemöldökök. Az alsó szemhéjak vonala gyakrabban közelít az egyeneshez, ami még feltűnőbben jellemző a 13. század elejének – finomabb – párizsi stílusára, amely a redővetésben is egyenesebb vonalú.
Párizsban ez az egyenes vonalú szemhéj eredményezi a sajátosan édeskés, a franciás hatást; Párizsban van ez – és a mosoly is – először!
Az apostolszobrok fején megjelen ideált mutatja a kapuzat archivoltjain Ábrahám is a lelkekkel. Viszontlátjuk az archivoltok többi szobrocskáján is, amelyek ezen kívül a ruházatban, a testtartás monumentális betagozódásában is a mester szelleméről árulkodnak. Az ívek „szobrocskáit” ő merev szembenézetben mutatja. A Koronázás mestere nem ritkán középre (a tympanon felé) fordítja vagy akár kontraposztba állítja őket.
Így a felső részek rossz fennmaradása ellenére meglehetős biztonsággal az Utolsó ítélet mesterének (és az ő műhelyének) lehet tulajdonítani a teljes szobordíszt.[37]
A dekoratív-monumentális minőség iránti tehetségének nem felel meg a közelnézet; hátrább kell lépni, a csarnok elé, félig lehunyt szemmel lehet az egész hatását befogadni.[38]

37 A középkorban a nagyobb szobrászati ciklusokon a munkát, úgy tűnik, nem ritkán portálonként osztották fel, még ha nem is volt ez szilárd alapelv (l. lentebb Reimsszel kapcsolatban). Az egymás mellett dolgozó mestereknek ez a különválasztása jót tett az önállóságuknak. És meg is felelt a középkori felfogásnak, hogy a „kivitelezőt” bizonyos fokig magára hagyják. Ugyanakkor Chartres-ban, ahogy mondtam, erősen kiütközik az a tendencia is, hogy őrködjenek az egész egysége mellett.

38 Az Utolsó ítélet mesterének közelébe tartozik az a művész, aki az északi homlokzat bal oldali kapuját készítette; vö. különösen az ajtónyílástól balra lévő szobrot és a jobb oldali béllet három szobrát a fejtípusok szempontjából; egészen azonos típusokkal találkozunk ennek a bal oldali portálnak fent az archivoltjain, vö. az archivoltok bal oldalán a legalsó sorban a bal szélső alakot a csúcsos sapkában. Úgy tűnik, hogy itt is alapvetően *egy* mester (és a műhelye) dolgozott egy kapuzaton. Különösen a szemöldökkövön és egyes archivolt-szobrocskákon láthatók realisztikus beütések; mégis, ez inkább nagy szájakkal és orrokkal való nagyzolás, gondolati mélység nélkül. Az Utolsó ítélet mesterének távolabbi rokona az a művész is, aki az

IV.

Micsoda monotónia uralkodik ezeken az apostolfejeken (8. kép)! Egyazon típus enyhén eltérő változatai. Azt, hogy a művésznek emellett az egyszerűség mellett is megvolt a maga mozgástere, ugyan elárulja az isteni személyeknek, Krisztusnak (az ajtópilléren is) és Máriának a feje. A típus itt felfokozva, átszellemülten, lágyabb vonalakkal jelenik meg, egészen eltelve túlvilágisággal, lélekkel (6. kép).[39]

Azonban a formák mindig csak kevéssé vannak modellálva. Összességében ugyanez érvényes a Koronázás mesterére is. És ugyancsak – igen feltűnő módon – a vezető párizsi szobrászra (a párizsi Mária-kapu mesterére). A természet iránti törekvés tétova volt az 1200 körüli éveknek ezeknél a „vezető" mestereinél. A formák modellálásában nem vagy csak kevéssé lépnek túl a késői 12. századon; sőt, a régi chartres-i nyugati homlokzaton lévő későbbi dolgok között van egy és más, amihez képest ezek elmaradnak.[40] Persze az életből merítettek a műveikhez, a fejeikhez, de ezek általános, tipikusan francia vonásokat hordoznak (ahogy azt a párizsi fejek különösen szépen mutatják); és érezhető a hagyományos alulnézet. *C'est l'heure enchantée où, s'approchant de la nature et de la vie avec une application encore craintive et une timidité virginale, l'art s'en empare doucement,* mondja André Michel.[41]

Azonban nem volt Franciaországban ez az egész 1200 körüli generáció ilyen tartózkodó, ilyen kevéssé forróvérű. Az emelkedettek, a vonal mesterei mellett, ahogy fentebb említettem, ott állnak a *forma* elkötelezettebb alakítói, komolyabb keresői. És közülük az egyik még Chartres-ban is kimutatható, ő a Királyfejek mestere.[42]

Franciaország nem csak a monumentális vonal alakításában, hanem a realizmus felfedezéséhez vezető ösvényen is mások előtt járt. Nem meglepő. Hogy a forma első keresői az álló szobor mesterei, plasztikusok voltak. A plasztika formaképző, testformáló művészet.[43] A nagy szobrászok a forma beható modellálása iránti megértésben nem ritkán előrébb jártak, mint koruk festői; ez már Donatello előtt is így volt. Hogy más a középkorban is, azt, úgy tűnik, Alberti is sejtette.[44] Ahogyan pedig az Utolsó ítélet mesterének és az ő műhelyének lehet adni a

északi oldal bal oldali kapuján dolgozott, l. lentebb. Az előcsarnokok szobrai közül különösen a „Saint-Ferdinand" (Bulteau: i. m., 252) fejtípusa tanúskodik világosan az Utolsó ítélet-kapu apostolszobrain látható ideál továbbéléséről. Ezek közül csak nyolc áll a tulajdonképpeni portálbélletekben. Vajon a többi négy a kapuzattól balra és jobbra álló támpilléreken csak a csarnokok építésekor jött hozzájuk, vagy a szobordísz már eredetileg is kiterjedt a portálok közötti támpillérekre? Stílusában a négy, támpillérnél álló apostolszobor még figyelemre méltóan közel áll a portálbélletek figuráihoz. Talán az előcsarnokok létesítését azzal kezdték, hogy először kiegészítették a két főkapu szoborciklusait.

39 Beismerem, hogy ezeket a chartres-i dolgokat a kifejezés szempontjából korábban alábecsültem (Repertorium für Kunstwissenschaft 1901, 3 skk).

40 Egyes, bőrük ráncaival figyelemre méltóan realisztikusnak ható tudósfejek az *Artes* ciklusában, a jobb oldalkapu archivoltjain.

41 I. m., 146; a passzus a párizsi Mária-kapura vonatkozik.

42 Figyelemre méltó, hogy Franck-Oberaspach (aki a Straßburggal való összefüggést újból felfedezte) milyen keveset vett észre Chartres-ban az egymástól oly különböző szellemek egymás mellettiségéből. Franck számára úgy tűnt, hogy a chartres-i keresztházon a szobrásziskola kiterjedt műve annyira „egyféle szabály szerint készült", hogy kísértésbe eshetnénk, ha a figurák tömege ezt megengedné, az egészet egy kéznek tulajdonítsuk! Chartres számára a konzervatív törekvések fellegváraként tűnt fel, amely egyenesen a 12. századi „idealisztikus" stílust szövi tovább a 13.-ba. Egyoldalúan csak a ruhák bizonyos jellegzetességeire, a Chartres-ban még sokáig kedvelt, finoman redőzött drapériákra volt tekintettel.

43 Persze a plasztika (illetve a festészet) végső soron csak a zseniális (a legfinomabban felhúrozott) emberek számára rendelkezik lényeggel.

44 *Et s'o non erro, la sculptura più sta certa che la pictura,* véli Alberti. Még a művészi készségek híján levő –

déli oldalon az egész középső kaput, úgy az egész Salamon-kaput (az északi oldalon jobbra)[45] a Királyfejek mesterének lehet tulajdonítani.
A Salamon-kapu, amely ószövetségi alakokat, Krisztus és Mária előfutárait, „típusait" vonultatja fel, a Krisztus születését ábrázoló portál (az északi oldalon balra) ellenpárja.
Fent, meglehetősen magasan, az archivoltok vállvonalánál találhatók azok a nagyméretű királyfejek, amelyek alapján a mestert elnevezem (9, 11–12, 14. kép); ezek a legerősebb megnyilvánulásai ennek a tüzes személyiségnek, a mesterművei; alulról nézve nem lehet ezeket méltatni.[46]
A bélletek hat nagy szobrán, amelyek szintén ehhez a mesterhez tartoznak, és amelyek feltehetően a kapu felső részei *előtt* keletkeztek, az életteli modellálásra váló készség még kevésbé világosan látható. Mégis, a Salamon-szobor pompás feje (15. kép), a bejárattól rögtön balra, egyenrangú a felső fejekkel.
Fent az archivoltfigurák aprómunkájában a mester plasztikai ambíciója nem tudott kibontakozni, és így tőle magától (az életnagysághoz vonzódó született plasztikustól) származhat az ötlet, hogy odafönn életnagyságú fejeket helyezzen el. Ezek a fejek nem dekoratív jellegű maszkok; a „programmhoz" tartoznak. Már Bulteau is – alighanem helyesen – a zsidók elnyomóiként értelmezte őket.[47] Hogyha rájuk gondoltak, akkor egyúttal a szenvedélyre és a bűnökre is gondoltak. És ki is mondták.
A 9. képen a balról első fej látható, a psziché és a forma bámulatos tükrözése ez, meggyőzően jelenik meg rajta a bizalmatlanság, a félelem, a nagyság nélküli zsarnoki egoizmus tompasága, brutalitása. A szűk látókörű, a homlok és a járomcsontok közé beülő szemnyílások – ahogy minden más is – egy bizonyos modellre mennek vissza: kifelé ferdén emelkednek, enyhén megfeszülnek, az alsó szemhéj szét van húzva, kicsi ráncok kísérik. Feltűnő, hogy a mester mennyire mentes a sematizmustól a szemek faragásakor! Érdemes felidézni, milyen elfogódottak még a 14. századi portréréalisták, André Beauneveu és mások is a szemek körüli nehéz részletek visszaadásában, hogy örülnek a formuláiknak, pont portréfeladatok esetében is.
És a barázdák ezen a mozdulatlan, halott homlokon (9. kép)! Mintha csak az élet maga szántotta volna. – A többi szobrász is kipróbálta magát egy-egy karakterfejen. Az északi oldal bal oldali kapuján Erzsébet matróna-arcát (10. kép)[48] a kor műértői[49] talán a „realisztikus"

---

középkori – időkben is volt néhány tűrhető szobrász, véli Alberti, miközben a festők egészen nevetségesek voltak.

45 Így nevezem a rövidség kedvéért.

46 Jómagam kb. hat évvel ezelőtt állványon állva lettem figyelmes a nagyszerűségükre; az illusztrációk akkor készült saját felvételeken alapulnak. Nagy köszönettel tartozom Mouton úrnak, a székesegyház építészének, aki az utóbbi években is igen kedvesen megengedte, hogy felmenjek az állványokra.

47 Az egyes fejek meghatározása mindazonáltal bizonytalan marad, különösen a (balról jobbra számítva) 1. és 4. fej esetében; ez a kettő a Tóbiás történetét ábrázoló, legkülső archivoltkoszorú kiindulópontjainál található; a fejek valószínűleg Szalmanasszárt és Szancheribet ábrázolják. A következő (kívülről a második) archivoltkoszorún balra Eszter története látható, a 2. fejet (11. kép) ezért valószínűleg Achasvérosként lehet értelmezni; ennek a bélletnek a jobb oldalán (ahol Judit története van) ennek megfelelően Nebukadnezárt kellene keresni (3. fej, 12. kép).

48 Ez egy olyan művésztől származik, aki közel állt az Utolsó ítélet mesteréhez, de nem volt azonos vele; vö. 200, 2. j., különösen bizonyos női típusokat, a Vizitáció-csoport Máriájának fejét (a sajátosan élesen kirajzolódó szájjal, a nagy szemekkel és egyenes alsó szemhéjjal) érdemes összevetni az Utolsó ítéleten lévő Mária fejével (5. kép).

49 Azaz elsősorban maguk a művészek, mint ahogy a középkori Itáliában is a művészek voltak a legjobb műértők. Persze a francia középkorban rajtuk kívül is akadtak emberek esztétikai érzékkel; ennek a jeleit még össze kellene gyűjteni.

részletkezelés mesterműveként csodálták. Mégis, az nem több vonaljátéknál.
És vonaljáték a többiek számára a haj és a szakáll; a „realista" – itt is, ott is – arra törekszik, hogy megszabaduljon a vonalszerűtől, hogy a hajkoronát inkább plasztikus tömegként adja vissza; összehasonlításra alkalmasak a 9. képen a szakáll kicsi, sűrű, cseppszerű, a tompa lélek ábrázolására ráerősítő csomói, vagy a jobbra lévő szerecsen király haja és néhány részlet a tympanonon.[50] A mester tudja, hogy egy ember hajában a lényegéből is benne van valami; ezért az árnyalatok figyelemre méltó gazdagságát sajátította el a lángolótól a simára fésültig.
A második királyfej (11. kép) a szemek körüli részen szintén a természet beható megfigyeléséről árulkodik. Hasonlítsuk össze a szemeket az első és a második fejen. Semmiképpen nem tautológiáról van szó, a szem körvonala igencsak eltérő, individuális. A másodikon a szemhéj vonala haragosan emelkedik fel; a szem laposabban ágyazódik be és alatta enyhe párnácskák jelennek meg – mint az életben.
A szakáll rövid maradt, enyhén össze van kuszálva, a vonalak játéka nem volt fontos, a részletkezelés inkább tömegszerű; a száj szólásra nyílik, a profil vonalában egy heroikus árnyalat jelenik meg. A szembenézeten mégis gyávaság ütközik ki.
Fontos a mozzanatszerűség. Amikol a gótika realisztikus irányt vesz, akkor egyúttal hajlamot mutat a grimaszra; a formát akarja és mozgásban lévő formát nyújt. Ezt prognózisnak lehet tekinteni nemcsak a további francia fejlődésre (a reimsi iskola realisztikájára), hanem Itáliára (Giovanni Pisanóra, Donatellóra, a korai reneszánsz büsztjeire) nézve is.
A harmadik fej (12. kép) a kapu jobb oldalán, a másodikkal szemben elhelyezve, annak pár*darabja*, egyúttal fokozása, egy másik személyiség. Az energikus oldal itt hatalmas hangsúlyt kap. A homlok úgy boltozódik előre, az orrnyereg úgy emelkedik, mintha belülről nyomná valami kifelé. A szemek tágra nyíltak, haraggal teltek. Egy hatalmas gyűlölködő, egy heroikus forrongásra képes ember ábrázolását látjuk. – Érezhető, hogy új megértés jelent meg a forma struktív jellege, a részek belső összefüggése iránt.
És, ha az előzővel kontrasztba állítjuk, csodálatos a negyedik fej (14. kép). Itt a száj dudorodik ki, teltek az ajkak; az orr be van nyomva és szabálytalan-húsos kiképzésű, a homlok lapos, mintha egy abroncs fogná körbe; lapos, fantáziátlan szemöldökök vetnek árnyékot a mélyen ülő, gyáva és átható kifejezésű szemekre.
Illeszük e sorhoz a kapubélletről a Salamon-szobor[51] remek fejét. A széles száj formája az erősen előre tolt alsó ajakkal az első királyfejre (9. kép) emlékeztet. Ha ezután összehasonlítjuk őket, akkor a különbségek tűnnek elő – az eleven megfigyelés bősége, amelyet ural ez a mester, és a pszichikai gazdagsága. A száj ott mogorva és dacos, itt a legnemesebb módon szilárd. A széles („bozontos") szemöldök alatt – a mester a szemöldökök jellemzésében is sajátosan mozgékony – mandula formájú szemek ülnek, kifelé nem emelkednek, hanem enyhén süllyednek, elgondolkodóan (noha villámokat tudnak szórni). A homlokot nem morzsolják szét úgy a redők, csak karcolt barázdák láthatók rajta; a szemöldök fölött előreboltozódik, szélessége és magassága hatalmat sugároz, a széles felületű, energikus, magában is vitális

50 L. a katona figuráját a Salamon ítéletét ábrázoló szemöldökkő bal szélén, stb.
51 Az ajtótól balra; a Salamon-szobortól balra Sába királynője áll, tőle balra pedig Bileám. A jobb oldali béllet három szobra Jézus, Sirák fiát (az ajtó mellett, Salamonnal átellenben), Juditot (középen) és egy ifjú uralkodót ábrázolja. Az utóbbit Bulteau az álomfejtő Józsefként (Krisztus típusaként) értelmezi; a lábazaton lévő ábrázolás (egy nő, akinek egy sárkány súg valamit) Sámsonhoz is illene, akinek a történetét az archivoltokon látjuk elbeszélve; azonban aligha róla van szó.

arcnak (a különösen széles nyergű orral) szellemi karaktert ad. Egyszerre utal uralkodóra és prófétára. Az energia a hajfürtök öntörvényű göndörödésében is lángol még. Alulról nézve a fej még büszkébbnek tűnik; onnan látszik, hogy milyen büszkén van hordva. A világra való nyitottság, ami ott rejlik a vonásokban, jobban láthatóvá válik, ha a Sirákra fordítjuk a tekintetünket. A Sirák tiszta szellem.
Az álomfejtő Józsefet (?)[52] okos, jó karban lévő, rangos és korlátozott horizontú férfiként ábrázolja a mester.[53]
És még ha Siráknak és Józsefnek ezen szobrai, illetve a két nőalak (24. kép) alapján ez jóval kevésbé felismerhető is, a mester egész „oeuvre-jében” a megfigyelés olyan gazdagsága bomlik ki, amely mellett a „vezető” szobrászok dolgai halványak és sivárak.
Fent a kisebb léptékű fejek[54] között is vannak olyanok, amelyek eleven megfigyelésről tanúskodnak; a 13. és 16. kép ebből nyújt ízelítőt. Hogy a szobrászkéz azonosságáról meggyőződjünk, hasonlítsuk össze különösen a 13. képet a harmadik királyfejjel (12. kép, l. a száj megnyílását!). A nyers férfi karakterek vannak túlsúlyban, a hatalmas orrok különösen a tympanonon súrolják a karikatúra határát; jól érezhető az ormótlanság iránti vonzalom, ahogy a Quattrocento bizonyos realistáinál is; a köpcös figurákat is kedveli; a fejek gyakran túl nehezek a testhez képest (17. kép). A nőket kemény vonások és nyers értelem jellemzi. Az „oeuvre-ön” mint alaphang vonul végig a férfias komolyság, amely az öröm kifejeződéseit is meghatározza, és komorságba hajlik. Ez volt a mester lényéből fakadó alaphang. Nem csodálkozunk a fanyarságán, éppúgy, ahogy azon a Quattrocento művész-hódítóinak esetében sem csodálkozunk. A hódítás mindig is férfimunka volt.
Azt, hogy ez a lánglelkű művész tükröztetni tudta a szenvedély gesztusát, már a nagy fejek elárulták. Az elbeszélői hangvételén is szenvedély fut végig. Érzékelhetőek a mélyebb jellemzés csírái. A kapu szemöldökkövén, Salamon ítéletének ábrázolásán a halott gyermek anyja heves szitkozódással esik neki az ellenfelének; egy költőhöz méltó, a karakterből kiindulva szőtt mozzanat ez; a szövegben csak annyi áll: „A másik ellenben így kiabált: Ne legyen se az enyém, se a tied, vágd ketté!” A jellemzés szolgálatába áll itt a ruhaviselet is (a bő, lelógó ruhaujj rendetlensége).
Szenvedély tölti meg Jób nyomorúságának jelenetét is (a tympanonon). Káröröm és szívtelenség ömlik egyszerre Jóbra. És hatásos a gesztikuláció elevenségével szembeállítva az Atyaisten csendessége legfelül. Mert a lágy és finom vonások – és formák – sem hiányoznak egészen erről a műről. A fiatal Eszter kedvessége és félénksége, a magas kor lágy megfontoltsága, a vak Tóbiás türelmes várakozása mind kifejezésre jut (az archivoltok a felfelé haladva egyre vázlatosabban kezelt jelenetein).[55] A mester a psziché terén is szélesebb skála fölött rendelkezett; rezonánsabb volt, élesebben látott és mélyebbre pillantott, mint a többiek.
Azonban miközben ennek a keresztény szobrásznak a számára a fejek jóval fontosabbak voltak

52 A jobb szélen álló szobor; vö. a jegyzetet.
53 Apró szemek magasra húzott szemöldökök alatt, fölényes, de flegmatikus pillantással.
54 A felső részek (a typanon csúcsa, a felső archivolt-figurák) a többi portálhoz hasonlóan sajnos erodálódtak; a chartres-i székesegyház a Beauce legmagasabb pontján áll, a pompás csarnokok sem képesek megvédeni a kapuzatokat.
55 Az archivoltokon a legbelső angyalkoszorún kívül a (belülről) második rétegben Sámson (balra) és Gedeon története látható; a harmadik rétegben Eszteré (balra) és Judité, a negyedikben Tóbiásé; vö. Bulteau: Monographie, II, 1888, 243 skk. A fekvő oroszlán (a legbelső rétegben balra) talán Nm 24,9-re vonatkozik.

mint a test,[56] és a pszichikai tényező ugyanolyan fontos mint a forma, és a forma mindenekelőtt a lélek edénye – mégis, nem foglalkoztatták-e eközben specifikusan szobrászati problémák is, a szobrászati egyensúly problémája (amennyiben szó lehet erről ezeknek az oszlopszobroknak az esetében)? Gondolkodott ezen a problémán, valóban. Erről árulkodik a Salamon-szobor, amely az állásmotívum szilárdságát és szabadságát tekintve minden egykorú teljesítményt meghalad (18. kép). A lábak olyan távol állnak egymástól, ahogy csak megengedte a tér szűkössége. A kontraposzt problémája is felmerül, a keresztény antikvitás óta talán először a keresztény szobrok körében. A több terhet hordó bal láb fölött a szobrász megpróbálta kibillenteni a csípőt, jóllehet ez inkább a redők segítségével, semmint valóságosan történt. Arra törekszik a mester, hogy a ruha alatt megjelentesse a testet. A két tunika vékony anyagát szándékosan a lábak között ugratja vissza mély redő-kannelúrákba. A boka és a térd között az üresség érzékelhető lesz a szemlélő számára; az érezni véli a lábak vonalát és a test domborodását. Ehhez képest deszkaszerűek az Utolsó ítélet mesterének apostolai és az északi oldal középső kapuján lévő próféták is. Salamon karjai kerekdedebbek, és könyöknél jobban elállnak a testtől, míg az apostolok esetében a testhez tapadnak. És ki van mondva, hogy a karoknak vannak izületeik. A bal csukló felfelé, a jobb a jogarral lefelé hajlik.

Ezen a csuklók funkciója iránti érzéken egész sornyi alapul a mester legszemélyesebb és legszebb motívumai közül. Kiemelem a jobb oldali bélleten Judit szobrát, amelynek hosszú írástekercse a szépen előrenyúló bal kéz ujjain nyugszik; Jóbot, aki a bal karján lévő sebeket vakarva – automatikusan – lefele fordítja a bal kezét. Az Atyaisten kezeit, amelyek egymás mellett oly csendesen hajlanak lefelé. A legbelső archivolt-koszorún a napot és a holdat tartó két angyal a csuklóját szépen hajlítva illeszti össze a kezét a tárcsa pereme körül.[57] Az ifjú Tóbiás (az archivoltok bal oldalán) az állát a kézfejére támasztva ül az öreg lábainál.[58] Ezeket a zseniális, jóllehet tapogatózó kísérleteket a karok izületeinek érzékeltetésére az imádkozó Judit (19. kép, erős rövidülésben) érzékeltetheti a legjobban.[59] Állítsuk a visszahajtott karnak – és az enyhén hangsúlyozott csuklónak – ezt a szobrászatilag jelentős motívumát az Utolsó ítéleten lévő imádkozó Mária (5. kép) imádkozó gesztusa mellé, mely *szobrászatilag* teljesen semmitmondó.

Figyeljük meg a József-szobor jogart tartó, az ujjizületeket hangsúlyozó kezét, az ujjak szétfeszítését is (20. kép) és vessük össze ezt az apostolok merev kezeivel.

Az a jelenet, amelyik a várost elhagyó Juditot és szolgálóját ábrázolja, a hősnőt igen beszédes mozdulatban, a fejét a válla fölött oldalra fordítva mutatja. Olyan motívumok bukkannak itt fel, amelyeket nyolcvan évvel később Giovanni Pisano zseniális szobrászösztönnel, a test organikus összefüggése iránti, a gótikában ritka érzékkel, az antikvitás által megvilágosítva villantott fel.[60]

Igaz, hogy miközben ez a chartres-i szobrász ama nagy fejeken szerencsésen és – még a *mi* szemünkben is – hatásosan ki tudta futtatni a szobrászi zsenijét, addig a testek beállításában és

56 Jób meztelen teste csalódást kelt, és aki ezt összehasonlítja a Remigius-kapu mestere által készített replikával Reimsben, az ebből a szempontból első pillantásra az ismétlést részesítené előnyben.

57 A két legalsóról van szó balra és jobbra.

58 Az archivolt legkülső koszorúja, hatodik jelenet alulról.

59 Az archivoltok jobb oldaláról. Figyelemre méltó és – ahogy gondolhatjuk – a *mester* komolyságáról tanúskodik, hogy *ezt* a jelenetet, nem pedig az ékszerek felvételét választotta. A bal kar letörött, a jobb motívuma Idt 9,1-re vonatkozik (hamut szórt a fejére); így értelmezi már Bulteau is.

60 Ez túl kevés figyelemben részesül. Giovannit már csak azért is, mert a mozgást a test funkciójaként volt képes ábrázolni, nagy szobrásznak kell nevezni, ezzel a reneszánsz szobrászaira is ösztönzőleg hathatott.

mozgásában és modellálásában elégtelen utalásoknál ragadt le. A gótikus fal szobrok elé állított korlátok még merevek voltak, az egész műfajt csak élősködőnek tekintették. És így éppen a Salamon-figura, amelyen az *álló szobor* iránti küzdelem oly feltűnő és oly megkapó, az álló szobor feladata szempontjából szerencsétlenül sikerült. Mert a fal[61] nem adott hozzá játékteret. A karok eloldása és teljesebb kikerekítése csak a testtömeg rovására történhetett volna. Ezért olyan az alak dereka, mintha csodamód fűzőben lenne.

A fal és az általa kikényszerített függőlegesség ezt az életet vágyó szobrászt jobban beszűkítette, mint a többieket; a kapu jobb oldalán megejtette az ötlet, hogy – a középső figurának a hátra, mélységbe való csavarásával – kitágítsa a teret, ami egyúttal a szobrok sorába is halk ritmikus életet lehelt.[62]

Az oeuvre-je eleven, ahol csak beletekintünk, ott érdemes az átélésre, mint a későbbi korok mestereié. Sőt, az átélés az *embert* teszi megközelíthetővé. – Azonban azoknak a kérdéseknek a szempontjából is, amelyek itt mélyebben rejlenek, figyelemre méltóaknak tűnnek a törekvései, olyankor is, amikor nem elégségesek. Ilyen értelemben tegyünk még néhány kiegészítést a drapériakezeléssel kapcsolatban. A gótikus redők vonalrendszere egy háló volt, amelybe az összes szobrász beleakadt. Donatello frissességére volt szükség a felszakításához. Donatello szakította szét a vonalat, a formához való igyekezetében.[63] Azonban már a középkori Franciaországban látunk ilyen irányú nekifutásokat – ezek a szobrászi beállítottságú művészek kísérelték meg, hogy a drapériát plasztikusabban adják vissza. Ha nem is a Királyfejek mestere, de a vele szinte egy időben (*valamivel* később) működő, hasonló beállítottságú reimsi szobrász, a most a reimsi székesegyház északi keresztházán lévő Szent Péter- és Pál-szobrok alkotója kezdett el komolyan ezzel a plasztikusabb látásmóddal hozzányúlni a drapériákhoz (37. és 38. kép). Ő elmossa a redőgerincek lineáris rajzolatát, összegubancolja azt, ki- és behajtja a szövetet, összegyűri, inkább meggyúrni mint megrajzolni igyekszik. És bizonyos plasztikusan felfogott drapériamotívumokkal, a gombolyag-motívumával Reimsben aztán iskolát is teremtett.

A Királyfejek mesterének esetében ellenben jobban oda kell figyelni, hogy ilyesmit észrevegyünk. A vonal dominál; bár sehol nem válik üressé; az ornamentálisan örvénylő redők a szegélyeken – amelyek még az előcsarnokok mestereinek körében is kedveltek voltak – nála nem találhatók meg. Gazdagabb pszichéjének köszönhetően ez a mester a redőkkel is többet tud kifejezni, mint a többiek. Arra törekszik, hogy jelentőséget és nehézkedést adjon az ívnek; bizonyos nehéz, kihasasodó, halhólyagszerű motívumok (vö. a 17. képet is) csak itt bukkannak fel, jellemzőek a mesterre, a többiek nem ismerik ezeket.[64] Olykor a leggyengédebb érzések ömlenek belőle, de összességében véve jóval erőteljesebb a többieknél (21. kép). A benne égő tüzet a vonallal is tudja közvetíteni. A ritmusai érdekesebbek, lüktetésük van.[65] Vessük össze a ruhaszegélyeknek a Jób szenvedését ábrázoló domborművön, balra lévő vonalait a többi szobrász hasonló motívumaival. A 23. képen az északi oldal *bal oldali* tympanonjának egy részlete

61 Illetve a tömb.

62 A József-szobor így inkább magában áll.

63 A zsidót eltemető Tóbiás jelenetén (az archivoltok bal oldalán) a lobogó köpeny motívuma nem csak azért került oda, hogy egy üres helyet ornamentális elevenséggel töltsön meg, hanem az éjszakai szélre utal, amelyről a szöveg szól; a körvonala sajátosan nehézkes. Még egy helyre került egy csapkodó köpeny – egy a gótikában egészen ritka motívum –: arra az ábrázolásra, amelyen Tóbiás lehajol, hogy kifogja a halat.

64 Vö. a két legalsó Tóbiás-jelenetet (a legkülső archivolton, balra).

65 Mint ahogy Dürer vonalai is karakteresebbek a későgótikusaknál, amelyekből leszármaznak.

látható – ez sivárabb. Vessük össze a felhőgomolyagokat. A Salamon-kapun lévők pattogósabbak (21. kép, fent), mentesek az ismétlés monotóniájától, az Utolsó ítélet felhőinek unalmas, hímzett mintára emlékeztető hatásától (5. kép). Amúgy pedig a felhők felülete a Királyfejek mesterénél mélyen barázdált, felborzolt, nem vonalas cizellálás mozgatja meg, mint az 5. képen. Azonban a redők vonalai azért is nem olyan absztraktak ennél a mesternél, mert a drapériát, különösen a nagy szobrainak az esetében, erősebben áthatja a megfigyelés. Nézzük meg különösen Sába királynőjén az öv fölött előbuggyanó redőket (24. kép), és állítsuk melléjük a „vezető" mesterek sematikusabb motívumait. A Judit-szobor uszályos ruháján alul, meglehet, a szegély hullámvonala is feltűnővé válik (25. kép). Azonban ezt a hullámot az anyag ide- és odafordulása idézi elő, amit plasztikusan látott és finom anyagszerűséggel adott vissza a szobrász – ezzel az Utolsó ítéleten Mária köntösének a szegélyét (5. kép) vagy a Vizitáció-csoport keményebb, üresebb redő-örvényét kell szembeállítani.

A 25. képen az állat is figyelmet érdemel, hasonlóképpen az oroszlánok a Sámson-dombor-műveken (26. kép); utóbbiak (H. David szerint) közelebbről is meghatározhatók, berber oroszlánként.

A Salamon-kapun kívül sajnos nem tudok Chartres-ban más művet tulajdonítani a mesternek; a befolyása azonban érezhető a déli homlokzat jobb oldali kapujának felső részén (a tympanonon és az archivoltokon),[66] amely, úgy tűnik, egy fiatalabb művész kezétől származik.

V.

A kongeniális reimsi szobrászra csak utalni szeretnék. Benne is összenőttek egymással a realisztikus tendenciák a szobrásziakkal. A plasztikus szellem Reimsben a levegőben volt. A reimsi székesegyház ugyanis, építészetileg is, plasztikus szellemből fogant. A hangsúly igencsak az épület külsején van,[67] amelyet persze már a chartres-i és a laoni székesegyházakon is, a reimsi legközelebbi rokonain, a vele legszorosabban összefüggő épületeken is feltűnően fontosnak tekintettek (Laon általában véve a gótikus épületkülső első nagy manifesztációja). Mégis, a reimsi épületben (ahogy egyszer korábban is kiemeltem) volt egyúttal valami nagyvonalúan higgadt, kevésbé feszült, kevésbé rátarti, kevésbé gótikus.[68] Így pedig a falain a szobrászat szabadabban merte élni az ösztöneit, mint máshol; kétféle értelemben. Ami megjelent, az egyrészt általánosságban a testi igenlése a formának és az allűrök szabadságának

66 Már az is, ahogyan fent a tympanonon, két odalebegő angyal között, egy felhő felett megjelenik az Atyaisten félalakja, feltűnően emlékeztet a Salamon-kapura; aztán (a legbelső archivolton) az ifjú leviták telt, kissé merev arctípusai. A bal oldali archivoltokon találkozunk néhány igazán kérlelhetetlen királyfejjel, amelyek a kifejezés erejét tekintve a Királyfejek mesterére emlékeztetnek, és Szent Egyed feje is, elgondolkodó, mélyen ülő szemeivel, mintha az ő szelleméből merítene; vö. még azt, ahogyan a láb melletti nehéz redő szétterül a földön, hasonlóan, mint Jób feleségénél (21. kép). Mégis, őrá magára aligha gondolhatunk itt. A mikroarchitektonikus motívumok a baldachinokon és az archivoltok lábazatán nem mutatnak közelebbi rokonságot a Salamon-kapuval. A Királyfejek mestere ezeket a baldachin-lábazatokat, amelyek az archivoltok figurális ábrázolásai számára plinthoszként szolgálnak, figyelemre méltó nehézkességgel és gazdagsággal alakítja, bizonyára statikai érzékéből eredően; ez megkülönbözteti a kapuját a többi öttől, mint ahogyan a béllet nagy szobrainak lábazati motívumait is nehéznek formálja. Azok a rövid törzsű oszlopok, amelyek a nagy fejeket keretezik (9. és 11. kép), a nehézkes lábazatokkal és bimbós fejezetekkel, felbukkannak még fentebb az archivoltokon is, az erőteljes személyiségnek ez egy jellemző kedvenc motívuma. Jellemző még a Salamon-kapura a nimbuszok takarékos használata (csak az Atyaistennek és Jézus-Siráknak van ilyenje), a déli oldal jobb oldali kapuján ellenben gyakoriak a nimbuszok.

67 Vö. Vöge: Die Kathedrale von Amiens, Münchener Allgemeine Zeitung, 1902. július 30.

68 Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, 1 skk. és Münchener Allgemeine Zeitung, i. h.

tekintetében (antik teltség és antik ponderáció); másrészt a forma realisztikus modellálása, a megfigyelés élessége és finomsága, különösen a fejeken, ami – mindent egybevetve – példa nélküli a középkorban. Eközben azonban Reimsben is – általános középkori sajátosságként – a vonalszerűség a nyerő, ha a Szent Péter és Pál mesterétől eltekintünk. Ezért van, hogy a reimsi szobrásziskola – ha a vonalkezelést nézzük – jóformán az összes többi gótikus iskolát lezárta.

A reimsi fejlődés delelőjén, a 13. század közepe körül jönnek létre a legszebb kapcsolatok a vonalszerűség és a portrészerű modellálás között.[69] Vegyük szemügyre az ifjú próféta fejét a 27. képen,[70] amely, bár vonalszerű látásmódról árulkodik, mégis a formai váz megértésére épül; a profil egyszerre karakteres és elegáns.[71] Még finomabb érzékkel volt megfigyelve a 28. képen látható francia matróna-fej. A rokonszenves profilt, az arc alsó részét szinte a kora reneszánsz intimitása jellemzi, noha egyáltalán nincs a figurának büszt-jellege. A fej Szent Anna szobrához tartozik, amely számos más szent szobra között a reimsi nyugati fal belső oldalának egyik fülkéjében áll, meglehetősen magasan, alulról nehezen láthatóan, és soha nem is méltatták, egyébként pedig megfelel a monumentális-dekoratív funkciójának azzal, ahogyan a fejét a figura tartja és a redők feszes vonalai keretezik. Voll azt írja:[72] „a középkori művészet az egyik szentet úgy formálta, mint a másikat…" Mennyire igazságtalan ez ezekkel az 1250 körüli reimsiekkel szemben. Realisztikus ösztöne, realisztikus kedélye olykor minden ikonográfiai etikettet elfeledtet vele. A prófétafejei között vannak olyan csúnyák, amelyek mintha a földből nőttek volna elő (prófétaciklus a székesegyház déli rózsaablakánál).

Mégis igaz, hogy az a realisztikus felfogás, amely akkor különböző reimsi műhelyekben megvolt, az építkezés korai időszakában csak egyes erős egyéniségeknek volt a sajátja. Tulajdonképpeni úttörőnek a Szent Péter és Pál mesterét (a székesegyház északi homlokzatán) lehet tekinteni, és nála a forma keresésének komolysága igazi szobrászi szellemből tör elő, a Királyfejek mesteréhez hasonlóan. Nem sokkal az építkezés kezdete (1211) után ezt a szobrászi zsenit[73] a vonal mestereinek sorával látjuk szembenállni, akik messze elmaradtak tőle abban, ahogy a formával megbirkóztak. Nagy, formailag üres fejükkel a Remigius-kapun – mely az északi homlokzatok fő helyen van![74] – lévő szobrok világítják meg ezt a legjobban (29. és 30.

69 Többek között a nyugati homlokzat középső kapuján lévő József feje tartozik ide.

70 Egy, Coutin reimsi szobrász birtokában lévő öntvény alapján – a felvétel a tulajdonos baráti engedélyével készült –; az eredeti a székesegyház nyugati falának belső oldalán található.

71 A profil megragadásában mutatkoznak csak a középkoriak igazán mesternek, a vonal iránti tehetségükből fakadóan. Reimsben a kora gótikus dolgok között egy sor olyan fej van, amelyek profilból nézve személyesnek hatnak, szemből azonban tipizáltak és formailag üresek – ez a sor a szentélykápolnák ablakai közötti angyalokkal kezdődik.

72 Die altniederländische Malerei, Leipzig 1906, 23.

73 Az általa faragott két apostolszobor – a többi négyhez hasonlóan (a bal oldalon a lábazatok át vannak faragva!) – eredetileg nyilvánvalóan a nyugati homlokzat jobb oldali oldalkapujához készültek (annak első terve szerint), amely homlokzat középső kapujához azok a szintén régies – a chartres-i északi kereszthház figuráira visszamenő – prófétaszobrok tartoztak, amelyek most a nyugati homlokzat jobb oldali mellékkapuján a jobb szélen állnak. A reimsi nyugati kapuzatok legrégebbi szobrászati ciklusát a laoni ciklus analógiájára képzelhetjük el, legalábbis annyiban, hogy az eredeti terv szerint az Utolsó ítélet (a hat apostolszoborral) Reimsben is a jobb mellékkaput, a Mária-téma (Mária koronázása) a prófétákkal pedig a főkaput foglalta volna el.

74 Ezt a Remigius-kaput Hans Kurze nemrég (i. h.) a nyugati homlokzat főkapujaként vette igénybe. Ez a szellemes tézis így, ahogy van, aligha tartható; mert a Remigius-kaput és azokat az apostolokat és prófétaszobrokat semmiképpen nem lehet egy egységes (azaz a legrégibb) homlokzatterv részeinek tekinteni; de a próféták és az apostolok szobrai azért sem állhattak egymással átellenben, a nyugati homlokzat két *oldal*kapuján, mert a próféták nem csekély mértékben nagyobbak az apostoloknál; az előbbieket eredetileg a

kép). „Micsoda monotónia uralkodik ezeken az apostolfejeken” – ez ide is illik. Mintha csak ugyanazt a fejet látnánk kétszer.

A Remigius-kapunak ettől a mesterétől tucatnyi fejet ismerünk. Úgy tűnik, a műhelyével együtt ő csinálta ennek a tágas kettős kapunak a teljes, terjedelmes szobrászati díszét.[75] Újra meg újra visszatér a résnyire nyitott szemeihez (és a kemény, enyhén ívelt peremű szemhéjakhoz); ő az egyike a kevés középkori mesternek, akihez „otognosztikával” lehet hozzáférkőzni (31. és 32. kép); a fülei hullámvonalakból állnak,[76] és ez a ruháinak a redőinél, különösen a köpenyek gyakran még archaikusan kemény szegélyénél is szerepet játszik (33. kép). A Szent Péter és Pál mesterétől egyelőre sajnos nem ismerünk mást, csak a két apostolszobrot (valamint a hozzájuk tartozó szobrocskát Péter lábazatán, 34–38. kép). Mégis, egy típus ismétlődéséről itt nincs szó; figyelemre méltó formai gazdagság van az apró oeuvre-ben. Szent Pál feje (34. kép) a reneszánsz rangos művei mellett is megállná a helyét, mégpedig nem utolsó sorban a psziché nemessége okán.

Azonban szép zseni hatja át a formát is; a szemek – beágyazásukkal és az alattuk lévő finom párnácskákkal – teljesen mentesen a frázisszerű szépvonalúságtól; a belső szemzugog viszaadása gondos; a könnytáskák (amelyek kissé könnyebb formában Péteren is megjelennek) megereszkednek, a járomcsontoktól és az alsó szemhéjtól is elkülönülnek. A könnytáskáknak ez a motívuma, a szem beágyazásával összekapcsolva, később gyakran visszatér a reimsi szobrászatban; a plasztikusan megragadott redő-gombolyagokhoz hasonlóan – amelyekről már volt szó – ez is egy az eme úttörő mervadó befolyásának tünetei között. A fül – amin mindig lemérhető a szobrászi ambíció – bámulatos ennek a kornak a mércéjével; Péter esetében nyúlánkabb, nem egészen jó, Pál esetében csodaszépen, szélesebben kikerekített kagylója van (olyan, amit Michelangelo szeretett). Csak a fej elölnézetében (35. kép) látható, hogy a kagyló oldalra is kiáll. Bőven van olyan a reneszánsz büsztök között, amely ebből a szempontból elmarad a reimsi figurától. Hatásosan plasztikus az is, ahogyan a haj sűrű gombolyagokba rendeződik és ahogy a bajusz tömegként lép a szakáll elé. A felső ajak csendes megemelése rezignált vonást kölcsönöz a szájnak. A Királyfejek mestere nem alkotott ilyen ünnepélyes karaktert; a reimsi biztosan a kiegyensúlyozottabb természet volt közülük!

A Péter (36. kép) temperamentumosabb, az ajkai teltebbek, egy az életre nyitottabb ember ő, meredekebben boltozódó homlokkal, sajátosan hegyesen (egoisztikusan) előreálló orral, húsosabb orrheggyel – szintén az élet után végzett bizonyos tanulmányokra utal. Mindkét fejen különösen jól megoldott az orrnyereg és a szemöldökök íve közötti átmenet; Péter esetében az is, ahogyan a szemek sajátosan lágy ívét körbefonják a ráncok.

A haj kicsi, vastag, izgága redőkbe rendeződik, tömege van, nehézkedése; egy mélyen bevágó – a képeken nem látható – barázda osztja ketté a szakállat. Azonban a fej plasztikája egészében

---

középső kapura szánták – erre még vissza kell térnünk.

75 Egyes darabok talán kivételt jelentenek ez alól. – Az archivoltok figurái feltűnő módon ugyanannak a stílusnak a bélyegét hordják, mint a bélletek nagy szobrai. A sajátos (mintha csak ujjal benyomott) lapos horpadások (a pápa és Eutropia szobrán a homlokon párhuzamosan a szemöldök ívével) az archivoltokon éppúgy előfordulnak, mint a – szintén teljesen a mesternek tulajdonítható – nagy tympanonon. A mester fejideálja az emelet kolosszusainak némelyikén is visszaköszön (az északi rózsaablak melletti Éva-szobor feje, vö. lentebb). A portál tympanonján és archivoltjain lévő kisebb fejeken ez a mester sokkal szerencsésebb, mint a nagy portálszobrok fejein; nem tudja kitölteni a nagy formát. Hogy igyekszik kompenzálni a gyengeségeit a díszítés megejtő gazdagságával!

76 A fülkagyló belső, a karima alá behúzott széle nagyjából kulcslyuk alakú nyílást ír körül.

véve is fenyegető, amiben az állnak a nyakhoz képest való, energikus előreugrása is közrejátszik. A szorosan mellette álló Szent András szobron – amely a vonal egyik mesterétől származik – az áll vissza van véve, a fej lapos, a síkba van kiterítve, és ugyanez érvényes a figurára; laposan nyúlnak a kezek. Ez az András-szobor egyike a vonal legtisztább műveinek ebből a korból; első pillantásra a vonalas cizellálás (a fejen) elleplezi a forma hiányosságait. Andrásnál szinte már késő gótikus manierizmussal kígyóznak a hajfürtök lelapított vonalai. És hasonlóan egymás fölé vasaltan, fonnyadtan simulékonyan, finom reliefben, kerekded vonalakkal jelenik meg andráson a drapéria redőzése. A két szobrot – és ugyanígy a másik oldalon Pált az *ő* kísérőjével – minden részében, az attribútumok mellékes apróságaiig menően össze kellene hasonlítani. Pálnál a kard markolata (amely a testtől szabadon van kifaragva!) nem mutathatja azt a finom (lapos), halbőrből való bevonatot (mint a mellette álló alaknál), hanem plasztikusnak kell lennie, bordázottnak kell lennie; ugyanígy a nimbusznak is (amelyet kagylóbordák tagolnak). – Azt mármost, hogy a két apostolfejedelemnek különösen a drapériakezelésén hogyan ágaskodik a szobrászi felfogás merészen a vonal ellen, már mondtam. Ebben a korai időszakban a redők temperamentumos, minden középkori megszokásból kinyomakvó plasztikája már magában is biztossá tenné a két szobor *egy* mesternek való attribúcióját. A reprodukciókon nem lehet mindent látni. Péteren a legkuszább részek a jobb ruhaujjtól balra vannak, ahol a köpeny, úgy tűnik, feltorlódik az oszloptörzsnél. De jobbról is jól látható a redővájúk örvénylése.

És még egy dolog: a mester arra törekedett, hogy az alakot eloldja az oszlopnak a törzsétől, amelyhez az tapad. Péter esetében egy nagy lukat ütött a kőbe az oszloptörzs és a figura között, mintha kerek szoborhoz kezdett volna. Neki, a nagy korszerűtlennek juthatott eszébe a gondolat, hogy nem jött-e el az idő a béklyó széttörtésére, amely a véső alkotását a falhoz – és a templomhoz kötötte.[77] A kerek szoborban mindig van pogány, keresztényellenes szellem, evilágiság, amiért sehol nem fenyeget annyira a kora reneszánsz szelleme, mint a kerek szobron.

Az, hogy ennek a nemes mesternek a két szobron kívül alig vagyunk képesek bármit tulajdonítani, nem túl bátorító. Ebben azonban a balszerencse is szerepet játszik. Hiszen azt a portált, amelyben a hat apostolszobor (közöttük Péter és Pál) van, az eredeti terv szerint egyáltalán nem fejezték be; alighanem azért, mert a nyugati homlokzatnak, amelyhez szánták ezt a kaput, a felépítését bizonytalan időre elhalasztották. Csak hosszabb szünet után, más tervet követve, más iskolázottságú mester munkájaként tették hozzá a tympanont és az archivoltokat, és a szép istenszobrot (a középpilléren).[78] És ami szobor még megmaradt a reimsi építkezés legkorábbi időszakából, az nem a Szent Péter és Pál mesterétől származik.[79]

Tehát a szentély és a kereszthajó emeletének valamivel későbbi – stilárisan előrehaladottabb[80] – szobrai között kellene körülnézni, a támpilléreken lévő nagy angyal- és királyszobrok, az ablak- és árkádíveken lévő nagy fejek és maszkok között.

---

77 *Ebben* is követőre talált Reimsben: ugyanis később a reimsi Vizitáció-mesternél (a nyugati homlokzat középső kapuján) is megtalálható az oszlopszobor hátulról való körbefaragása.

78 A Beau-Dieu mesterének meglehetősen terjedelmes és művészileg jelentős oeuvre-jét az is különösen érdekessé teszi, hogy bepillantást enged a művész fejlődésébe.

79 A szentélykápolnák ablakai között álló angyalok némelyike egy másik, egészen nagy reimsi szobrásznak, a Vizitáció-mesternek a művészetével függ össze.

80 Legalábbis nagyobbrészt; azon megjegyzésekhez, amelyeket ezeknek a dolgoknak a reimsi stílusfejlődésben elfoglalt helyéről tettem (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1901), ma már hozzáfűznék egyet s mást; de összességében véve találóak.

A kereszth//ázon fent lévő nagy királyszobrok közül igazán a legszebbek azok, amelyek végső soron mesterünk karakterére vallanak: az ún. Kis Pipin a déli kereszth//ázról[81] (39. kép), aztán (ezzel a legközelebbi rokonságban) egy másik király, redő-gombolyaggal a karján,[82] végül a leghatásosabb, a bambergi lovas előképe.[83] Ezek azonban nagy valószínűséggel nem az ő művei, hanem fiatalabb mesterekéi, akiknek a művészete az övében gyökerezik.
„Pipin" fején (39. kép) hasonló realizmusok jelennek meg, vö. Péterrel (36. kép). A nagy, tüzes, kissé karikás szemek és az, ahogyan oly sajátosan közel vannak a szemöldök (?) alatt, a szemöldökök oly energikus íve és az a mód, ahogyan össze vannak kötve az orrnyereggel, a telt, temperamentumos alsó ajak és az is, ahogyan a szakáll a száját keretezi – minden Péterre emlékeztet.[84] Mégis, minden hasonló és minden más. A királyfejen minden fel van fokozva, minden hatás külsődleges; kevésbé robusztus, mégis nagyobb elevenséggel tör át (ez az érett gótika).[85] A formák erőtlenebbek, de mozgalmasabbak; lejtős vonalban nőnek a szemöldökök, a járomcsontok kontúrjai. A haj pedig olyan, mint egy fellibbenő köpeny. Minden a vonal pátoszára van hangolva; a formát feláldozták a vonal kedvéért, a forma laposabb.[86] Mégis, a szemek mélyebben ülnek; erősebb árnyékfolt volt a cél; az egész egyszerre mozgalmasabb és merevebb. A plasztikus szellem tovaszállt; a dekoratív-monumentális a nyerő. Szerepet játszott az is, hogy távoli nézőponttal számoltak.[87]
Azt, hogy a Szent Péter és Pál mesteréről feltételezzünk egy ilyen fordulatot, csak egy számadáskönyvi bejegyzés tenné lehetővé. Itt sötétben tapogatózunk.
Még talányosabb azonban a maszkok birodalma. Megelégszem azzal, hogy megmutassak közülük egyet (40. kép),[88] amely talán a mester kezétől származik, és dekoratív kezelése ellenére bámulatos a modellálása; egy rom, mint ahogyan rom Pipin is. Ó, hogy hagyják őket pusztulni esőben és szélben, Franciaország művészettörténetének pompás tanúit!

81 A déli kereszthház nyugati oldalán áll, ez az első a déli homlokzattól számítva.
82 Rögtön jobbra áll Kis Pipintől, balról az első a déli homlokzaton, vö. A. Weese: Die Bamberger Domskulpturen, 24. kép.
83 Vö. Repertorium für Kunstwissenschaft 1901, 18, képpel.
84 És az, hogy a műhelyek összefüggésben állnak egymással, nem kétséges annak számára, aki a reimsi iskola egész oeuvre-jét szem előtt tartja; mert a reimsi szobrászat különböző egyéb csoportjaihoz is levezetnek a szálak a reimsi felső falak e nagy szobraitól. Éva szobrán (az északi rózsaablak mellett) a fejen még tovább él a Remigius-kapu mesterének fejideálja és sematikus formakezelése. Vö. a fejet az itt reprodukált fejekkel (29. és 30. kép), a résnyire nyitott, hegyes, enyhén ívelt szögletű szemeket, a szalagszerű felső szemhéjat stb. és a száj metszését is. – Még világosabb a déli rózsaablaktól jobbra álló (rózsaszerű hajfürtökkel megjelenő) királyszobornak az összetartozása azzal az irányzattal, amelyet a szentélykápolnák angyalai, vagy azzal, amelyet a Vizitáció-mester képvisel.
85 Vö. a megjegyzésemet: Repertorium für Kunstwissenschaft, i. h., 24, 26 sk.
86 A haj a síkba terül ki, a szakáll oldalra van fésülve.
87 Ahogy Donatello is a magasan elhelyezett fejeit erősebb árnyékhatásokkal alakította ki, a szemeket elkezdte kimélyíteni stb.
88 Ha nem tévedek, akkor az északi kereszthház homlokzatáról.

Max J. Friedländer

A műértő

(1919)

Amikor egy műalkotáshoz fordulunk, azt mindig valamilyen minőségünkben – műkedvelőként, gyűjtőként, történészként, esztétaként vagy műértőként – tesszük. Ezeket a típusokat csak elméletileg lehet elkülöníteni egymástól: a gyakorlatban a gyűjtő egyszerre lehet műértő és műkedvelő is, amiként történész is lehet műértő – és így tovább. Közülük a történész, az esztéta és a műértő tart igényt a tudós rangjára.

De a műértő tudományossága nem magától értetődő.

A történész az egyedi művet dokumentumnak tekinti: a történések menetét a dokumentumok összefüggéseiből olvassa le.

Az esztéta az egyes műalkotásban olyan példát lát, amelyen a művészi alkotás törvényei tanulmányozhatók és oktathatók.

A műértőt az érdekli, hogy ki készítette a művet – ehhez pedig tisztában kell lennie a korral, a hellyel és a mű „valódiságával".

Tegyük fel, hogy valakinek birtokában van egy sötét vászon, amelyet értéktelennek tart, és el akarja ajándékozni. A műértő az első pillantásra megállapítja, hogy egy Rembrandtról van szó. E megállapítás következményeként a műkereskedő egy vagyont fizet ki a képért. A műértő tehát értéket alkot (és semmisít meg), és ennek révén tekintélyes hatalom birtokában van. Befolyásának első feltétele nem az, hogy igaza van, és a kép csakugyan Rembrandttól való, hanem hogy hisznek neki. A kereskedő pénzét a műértő hitelére bízza, abban a reményben, hogy vásárlói elfogadják majd a véleményét. A döntő tehát a bizalom és a tekintély.

Vajon meg kell-e – és meg lehet-e – alapozni a műértő ítéletét? Képes lehet-e a műértő arra, hogy a kereskedő és vevője számára is világosan megmagyarázza, mi késztette őt arra, hogy Rembrandtnak tulajdonítsa a képet? Ezt a kényes kérdést nemmel válaszolom meg.

A csapda ugyanis másutt van, mint egyéb tudományos vélekedések esetében. Az orvos téves diagnózisát többnyire gyorsan felismerik, minthogy a beteg a várakozás ellenére meghal vagy meggyógyul. A rosszul megtervezett híd beomlik. De a hamisan megítélt kép nem hal meg és nem omlik össze.

Mivel utólag nem lehet ellenőrizni, a műértést szokás gyanakodva aggályos titkos tannak tekinteni. Az akadémikus tudósok azért is lebecsülik, mert számukra a „ki alkotta?" korlátozott érvényű és alárendelt kérdésnek számít. A műélvező bizonyára úgy véli: „mindegy, hogy ki festette a képet, ha egyszer nekem tetszik". E tekintetben – kézenfekvő okokból – egyedül a gyűjtő tart a műértővel

A műértő hatalma ugyan nagy, de ingatag lábakon áll. A bizalom könnyen elvész. A lelkiismeretes kritikus annál óvatosabbá válhat, minél jobban átérzi, hogy felismerései a megfoghatatlanban gyökereznek, és abból csíráznak ki, és hogy hivatását minden ellenőrzés nélkül műveli – a hiúság viszont, ez az általános emberi gyengeség ezen a területen óhatatlanul a sarlatánság foglalkozási ártalmává lesz. A műértő tárházába belopóznak nem egészen tisztességes eszközök is. Ez már a kijelentések hangnemén tetten érhető. A műértő meg van győződve az igazáról, és a többieket is meg szeretné győzni – de kínos módon érzi, hogy nem képes közvetíteni azt a valamit, ami számára a bizonyosságot szolgáltatja – legalábbis az általánosan érthető érvelés útján nem. Ezért a szuggesztió veszélyes fegyveréhez nyúl. Már azzal, hogy meggyőződésének mélyről fakadó hangját belső biztonságérzeténél erősebben üti meg (ami történhet egyszerű megszokásból és hátsó szándék nélkül is), kicsit sarlatánná válik.
A műértő szükségét érzi annak, hogy tekintélyt szerezzen magának, és hogy tekintélyét fokozza. Imponálni szeretne. Szégyelli kimondani, hogy „nem tudom", hogy „nem ismerem ezt a művészt". Minden alkalmat kihasznál, hogy megmutassa: ő műértő – túl gyakran mond ítéletet, végül már olyan kérdésekben is, amelyekhez nem ért. A valódi műértés szakosodást jelent. Nincsenek egyetemes, mindenhez értő műértők. Csakhogy a közönség – téves módon – úgy gondolja, ha a kritikus az egyik kérdésben csődöt mond, akkor más esetben sem fog helyesen ítélni. A műértő pedig sokszor nem elég állhatatos ahhoz, hogy – az előítéletes elvárással szemben – tudásának határain belül maradjon, és tekintélyének fokozása érdekében visszaél vele.
Minden jogos bizalmatlanság ellenére a tapasztalat azt igazolja, hogy művészetértésünk szilárd építménye a műértő tevékenységén alapul. Minden bizonytalanság és vita ellenére megcáfolhatatlan igazságok állnak a rendelkezésünkre. Ha ma jobban, világosabban értjük és élvezzük Rembrandtot, mint korábban, azt azoknak a műértőknek köszönhetjük, akik összegyűjtötték, megrostálták és elrendezték az anyagot.
Sehol sem beszélnek annyit a módszerről és sehol sem átkozódnak olyan hevesen a dilettantizmus ellen, mint a művészettörténeti irodalomban. Ennek az oka pedig az, hogy nincs olyan metódus, nincs olyan tanítható és lefordítható munkamódszer, amely érvényes végeredménnyel kecsegtetne, továbbá, hogy a műértés tudománya jóban-rosszban, örökre össze van fonódva a dilettantizmussal.
A művészetszemlélet erőfeszítése, hogy tudománnyá váljon, görcsös és méltatlan, mint ahogyan nevetséges amaz évtizedek óta hallható megállapítás is, hogy e tudomány fiatal és még gyerekcipőben jár.
Van jó- és van rosszféle dilettantizmus. Másként fogalmazva: a művészet szemlélését ösztönző odaadó vágy gyengének bizonyul, mihelyt a megismerés vágyával kapcsolják össze. Ha e gyengesége miatt elutasítjuk a dilettantizmust, akkor azt kockáztatjuk, hogy a műkedveléssel együtt magát a művészetet is kizárjuk. Ezután pedig már semmi sem marad.
A lényeges dolgokat dilettánsoknak köszönhetjük, a Goncourt fivéreknek, a Fromentineknek

és von Rumohroknak. Az utóbbi néhány évtizedben felívelő hivatásos műértésnek meg kell őriznie valamit e szabad műkedvelők tulajdonságaiból, és nem merevedhet céhes-szakmai tudássá.

Különösen a bécsi egyetem művészettörténészei igyekeztek komoly és serény munkával olyan módszert kialakítani, amellyel kiküszöbölhetők a szubjektív érzésen alapuló ítéletek bizonytalanságai – attól a félelemtől vezettetve, hogy a filológusok és történészek nem fogják őket teljes értékű, komoly tudósoknak tekinteni. Hans Tietze vaskos, nagy szorgalomra valló és okos könyve, Die Methode der Kunstgeschichte [A művészettörténet módszere; Leipzig, Seemann, 1913) bepillantást enged ebbe az erőfeszítésbe, és képet ad arról, mit értek el vele.

Írásom első kiadásában idéztem néhány mondatot Carl Neumann heidelbergi professzor Tietze szemléletét vitató írásából (Historische Zeitschrift, 1914. 485 skk.), amellyel egyetértettem; ezzel sikerült kiváltanom a bécsi tudósok haragját. Álláspontomat az aggodalom határozza meg: ez a könyv azt a rögeszmét hívhatja életre, hogy a művészet befogadásának van valamilyen tanítható módszere – mert hogy tartalma semmit sem tesz – vagy legalábbis nem tesz eleget – a cím által sugallt téveszme eloszlatása érdekében.

A zenetörténetet szerintem csak muzsikus művelheti – a képzőművészetek történetét pedig csak egy... ennek megjelölésére hiányzik a megfelelő szó, aminthogy nincs szavunk a „zenei”-vel analóg minőségre sem. A művészet szakértőjének ama, a történész és a természettudós módjára végzett „tudományos” eljárásai, amelyekről Tietze részletesen és szinte kizárólagosan beszél, műalkotások előtt állva csupán egy olyan eszmével összefüggésben alkalmazhatóak, amelyről ő maga nem beszél, és könyve tendenciája alapján nem is beszélhet. A művészet befogadásának éppúgy nincs módszere, mint ahogy a művészet alkotásának sincs. Tietze arra törekszik, hogy kiiktassa a szubjektív művészi ítélet „tudománytalanságát”, és helyette olyan objektív, mérhető és tanítható kritériumokat állítson, amelyek szakadatlan térfoglalását diadalmasan ünnepli. Ennek oda kell vezetnie – és oda is vezetett –, hogy a művészet élvezésének szervei elcsökevényesednek, és a műalkotáshoz vezető egyetlen út bezárul.

Neumann-nak igaza van, amikor megjegyzi: hozzájárul ehhez az is, hogy egy tudomány taníthatósága azon múlik: mennyire racionalizálhatók a feladatai, továbbá, hogy a módszer csődöt mond ott, ahol az irracionálissal, például a személyiséggel kerül szembe. Csupán kiegészítésként és Neumann állítását megerősítendő teszem hozzá: a művészet szemlélője mindenütt a személyiséggel kerül szembe. Az alkotóra irányuló kérdés mindig és mindenütt a legtermékenyebb kérdés, még ott is, ahol korlátozott tudásunkkal nem – vagy még nem – tudunk rá válaszolni. Végső soron egy középkori elefántcsont-dombormű vagy oszlopfő is valakinek a munkája, akinek olyan tulajdonságai voltak, amelyeket senki más nem birtokolhatott, birtokolhat és a jövőben sem fog birtokolni.

Hogy a tudomány a maga objektív kritériumaival mennyire tanácstalan és tehetetlen egy festékkel borított vászon előtt, az a legvilágosabban a művészettörténetileg képzett kritikusnak a kortárs művészi alkotásokhoz fűződő viszonyában látható. Régi mesterek műveivel szemben

a tudósokat megvédi a durva tévedésektől, hogy az ízlés, a műkedvelés és a gyűjtőszenvedély már elvégezte az anyag összegyűjtését, megszűrését és elrendezését – úgyhogy ma legfeljebb ahhoz kell némi fáradság, hogy egy képet Rembrandt helyett Ferdinand Bolnak tulajdonítsunk. Ám a kortárs művészetben mindenfajta festészettel – akár esetlegesen a történész látókörébe kerülő ecsetgyakorlattal is – előfordulhat, hogy jelentékeny folyamatként komoly értelmezés tárgyává lesz.

A műértő olyasféle kemény és csupasz ítéletét, mint hogy „ez egy Dürer", vagy „ez nem lehet Dürer keze munkája", rendre a csalódott és gyanakvó ellenvetés kíséri: „ezt akárki mondhatja, hol a bizonyíték?". Ez ösztönzi aztán az írásban vagy szóban megnyilatkozó műértőt arra, hogy megkísérelje összefoglalni az alkotói individualitás egyszeri voltát. Csakhogy: akármit fogalmaz is meg, sosem azt fogja kimondani, amin ítélete csakugyan alapult, és mondandóját sosem lehet a matematikuséhoz hasonló hiánytalan okfejtésnek tekinteni. Jobban tesszük, ha e téren bizalmatlanok vagyunk a teljes körű bizonyításokkal szemben. Az ítéletet ugyanis olyasféle tényezők motiválják, amelyek részben kimondhatatlanok, részben el sem érik a tudatküszöböt. Az a kritikai szöveg, amelyben a mű meghatározását – mint eufemisztikusan mondani szokás – „megalapozzák", sohasem tartalmazza a teljes ismeretanyagot és az ítélethozatal lényegi mozzanatait. Az indoklás minőségéből nem következtethetünk az ítéletére. A gondolati mozzanatokat mindig ki lehet fejteni és tovább lehet adni, az érzéseket viszont legfeljebb sejtetni lehet. Ezért hangzik a műértők jellegzetes nyelve aforisztikusan, és ezért él erőteljes hasonlatokkal. Gyakran homályosan fennkölt: az érvelő és a szívhez szóló beszéd elegye.

Ezt a munkamódszert egy példával szemléltetem. Egy oltárképet tanulmányozok, és megállapítom, hogy tölgyfára festették. Vagyis: németalföldi vagy délnémet munkáról van szó. A képen donátor-portrékat és címereket találok. A lokalizálásban és a datálásban segít a viselettörténet és a heraldika is. Meggyőző érveléssel jutok arra a következtetésre, hogy 1480 körüli brüggei munkáról van szó. Az ábrázolt donátor a címerek alapján meghatározható. A kép témája, egy ritkán ábrázolt szent legendája, egy neki szentelt brüggei templomhoz vezet. Utánanézek a templom irattárában, és olyan dokumentumot találok, amely szerint a címeréről már számomra ismert nevű brüggei polgár 1480-ban oltárt alapított, és a kép megfestésével Hans Memlinget bízta meg. A kép tehát Memling munkája. Teljes egészében tudományos kutatás alapján bizonyított meghatározás!

Csakhogy még e konstruált példában, amelyben irigylésre méltóan sok minden igazolódik, sem lehet mindent bizonyítani. Lehetséges ugyanis, hogy Memling nem tett eleget a megbízásnak, tanítványoknak engedte át a kivitelezést, vagy más lépett a helyére. A végső szó itt is az ízlésítéleté, amiként az első az érzésé volt. Mert hát mi ösztönzött engem arra, hogy épp ezzel a képpel kezdjek foglalkozni, ha nem a minőségéről alkotott szubjektív ítéletem? Más oltárokra nem fordítottam ennyi fáradságot. Sőt, ha őszinte akarok lenni, már első pillantásra, azonnal Memlingre gondoltam, Memlinget vártam, Memlinget kerestem benne. Ez a gondolat volt mintegy kutatómunkám iránytűje.

A művészettörténésznek sokféle eszköze van, de legfinomabb műszere a stílusérzék: ez a sebezhető, de elengedhetetlen képesség. A közmondás szerint „az éles kés könnyen kicsorbul, mégsem jobb, ha tompával vágunk”.

Meglehet, a puszta stíluskritika csupán feltételezéseket eredményez, amelyeket utóbb másfajta, kézzelfogható bizonyítékok felkutatásával igazolni tudunk. De ez mit sem von le a stíluskritika értékéből, s a tudományból sem zárhatja ki a módszert. Végtére valószínűség-számítás is létezik.

Megpróbálom világossá tenni, mi történik akkor, amikor első ránézésre, elemzés nélkül kimondom: „ez egy Memling”. Egyszer megkérdeztem egy fizikust, miként magyarázható a vezeték nélküli távközlés. Képzelje el, válaszolta, hogy egy teremben több, eltérő módon hangolt hangvillát állítunk fel, és megütünk egy hangot. Azok a villák, amelyeket erre a hangra állítottunk be, rezgésbe jönnek, a többi viszont néma marad. Úgy gondolom, ez a kép alkalmas az attribúció, a művész meghatározásának szemléltetésére. Memlingről és Gerard Davidról tisztán hangolt belső elképzeléssel kell bírnom, amely mindig rendelkezésre áll. Ez a voltaképpeni munka. Követi az addig ismeretlen művel való találkozás pillanata, majd az ítélet. Az első benyomásnak óriási jelentősége van. A műértő nem felületes könnyelműségből vagy öntetszelgő bűvészkedésből hoz gyors ítéletet. A művészi ítélet mindig összehasonlításokon alapul, még ha az ilyesmi többnyire a tudattalanban zajlik is. Az a benyomás, amit egy Memling kelt bennem, más, mint az, amit más művészek munkái váltanak ki. Minden ezen az – összehasonlításban megmutatkozó – másságon múlik. Mármost világos, hogy ez az első kivételes benyomás gyengül, ha tartóssá válik vagy ismétlődik. A megszokás csökkenti az érzékszervek ingerelhetőségét. El vagyok tompulva, szoktuk erről banálisan mondani.

Memling művészetét ilyenkor egyre kevésbé észlelem valami sajátos másként: egyre inkább normálisnak érzem. Végül a természetet is a festő szemével fogom nézni.

Van valami szép az alaposságban. Kitartással a művészettörténész is elérhet jelentős eredményeket, de annak a bizalmasságnak, amellyel rátapad tárgyára, veszélyei is vannak. Az ifjú tudós, aki túlságosan intenzíven foglalkozik egyetlen művésszel, elveszíti a képességét arra, hogy hősének lényét érzékelje. Munkája végén megismeri ugyan a tartalmat, de szem elől veszti a körvonalakat, és alkalmatlanná válik az összehasonlításra.

A ráhagyatkozó megközelítés a következőt jelenti: őriznünk kell a (műről szerzett) első benyomást, azt az élményt, amely sohasem tér többé vissza, amelyben nem részesülhetünk újra. Ezt az élményt a lehető legtisztábban, naivan, előítélet-mentesen, gondolatokkal nem terhelten, mint egészet kell felfogni. Bármilyen elemzés és gondolati közelítés eleve kiiktatja a hatás bizonyos részét. Csak akkor láthatunk hozzá tudományos szétdarabolásához, ha a mű egésze már szólt hozzánk: csak ezután léphetünk közelebb hozzá és vizsgálhatjuk – természettudós módjára – az alapozást, a festék repedéshálóját, az átfestéseket, a feliratokat, a viseleteket, az architektúrát, az ikonográfiai vonatkozásokat, a figurák térhez való viszonyát, arányaikat, a mozgások indíttatását stb. Mindennek megvan a jelentősége. A szemlélés

bármilyen módja segítségünkre lehet. De tisztában kell lennünk azzal, hogy a tudományos elemzés szétzúzza az összbenyomást, s vele a formáló személyiség megnyilatkozását; ezért meg kell őriznünk azt a képességünket, hogy műélvezőként újra összefűzzük azt, amit a tudós kíváncsiság feldarabolt. El kell távolodnunk az alkotástól, hogy más, új élményeket szerezve ismét frissé és fogékonnyá váljunk. A vizsgálódás kiegészítheti vagy megerősítheti az első benyomást, akár ellent is mondhat neki – de nem helyettesítheti.

Szétszerelünk egy órát, mert meg szeretnénk ismerni a szerkezetét. De az óra ekkor már nem jár. Az elemzés éppúgy fenyegeti az óra lelkét, mint a műalkotásét.

Mivel a műértő nem képes megfogalmazni a legfontosabbat, de nyomasztja az igény, hogy „bizonyítson", mintegy a süketnémák türelmetlenségével igyekszik dadogó célzásainak és érzelmi megnyilvánulásainak a bizonyítás látszatát adni. Ezzel a szakirodalomba valamiféle tisztességtelen mozzanat keveredik. Persze a gondolati tisztázatlanság és a tudományos becstelenség között számos átmenet és fokozat van. Figyeljük csak meg az okfejtéseket! A szerzők ügyvédként próbálják védeni az igazukat, és lényegi szempontból nem döntő részleteket hangsúlyoznak, csak azért, mert azok tudományos következtetésekként csengenek. Jegyezzük meg: ez nemcsak a téves, de a helyes ítéletekre is igaz. Gyakran a jó ügyet is rosszul védik, szó és tett sokszor nem fedi egymást.

A mintegy ötven évvel ezelőtt műértőként fellépő Giovanni Morelli tiszta formájában képviseli annak a tehetséges embernek a típusát, aki – részben öncsalásból, részben bizonyos szélhámosságból – meghirdeti az egzakt, tudományos módszert (ő maga, némi logikai hibával, „kísérletinek" nevezte), s ezzel megbabonázza a közönséget. Morelli jól ismerte a XV. és XVI. századi itáliai festőket, és sok helyes attribúciót javasolt. De ettől nem vált volna híressé. Feltűnést csalhatatlan módszerének dicsérete, piaci kikiáltóra emlékeztető hangneme keltett. Az – egyébként nem igazán – újszerű mozzanat az volt, hogy Morelli szerint az egyes festők az emberi test valamely jelentéktelen részletét mindig hasonló módon festették meg. Felvázolt tehát néhány ilyen jellemzőt, és úgy tett, mintha ezek segítségével határozná meg a kép festőjét. Nevezetesen: a fül vagy a köröm formáit mondta ki jellemző és bizonyító erejű sajátosságoknak. Ha jobban szemügyre vesszük az eljárást, gyorsan kiderül, hogy valójában intuitív ítéletalkotásról van szó, amely gyakran találó, de nem ritkán téves eredményre vezet, s egyáltalán nem ama bizonyos jellemzőkön fordul meg. Morelli csak utólag, igazának bizonyítása céljából hivatkozott diadalmas hangon a formák egyezésére. Ha valóban a saját tanítása értelmében járt volna el, akkor Filippo Lippi három vagy négy hitelesített művéből megállapította volna a festő által alkalmazott tipikus fülformát, majd e varázsformulával végigböngészte volna a galériákat, hogy összegyűjtse Filippo valamennyi művét. Ezt azonban nem tette meg – és ostobaság is lett volna megtennie. Morelli még saját műértői tevékenységének eredményeit sem ellenőrizte ezzel a módszerrel, és soha sem vetett el egy attribúciót csak azért, mert ezek a jellemzők nem egyeztek meg. Agyondicsért módszerének alkalmazása önkényes és következetlen volt.

Émile Mâle

A 13. század vallásos művészete Franciaországban. Tanulmány a középkor ikonográfiájáról és annak ihlető forrásairól

(1925)

Bevezetés, I. fejezet: A középkor ikonográfiájának általános jellegzetességei[*]

I. A középkor ikonográfiája egyfajta írás. – II. Egyfajta számtan. A misztikus számok. – III. Szimbolika. A művészet és a liturgia.

A középkor rajongott a rendért. Ugyanúgy szervezte meg a művészetet, ahogyan a dogmát, az emberi tudást, a társadalmat szervezte. Akkoriban a szent témák ábrázolása olyan tudomány volt, amelynek megvoltak a maga elvei, és amelyet soha sem bíztak az egyéni fantáziára. Nem kételkedhetünk abban, hogy az effajta művészeti teológiát[1] már korán doktrínagyűjteménnyé egyszerűsítették, mivel azt tapasztaljuk, hogy a művészek Európa egyik szélétől a másikig, a legrégebbi időktől fogva ennek vetik alá magukat. Ezt a tudást az egyház közvetítette a 13. századi laikus szobrászokhoz és festőkhöz, akik vallásos módon őrizték ezeket a szent tradíciókat. Ekképpen a középkor művészete, még azokban a századokban is, amelyekben a legelevenebb volt, őrizte a korai művészet hieratikus nagyságát.
Ezek azok az általános alapelvek, amelyeket fontos mindenekelőtt a lehető legrövidebben ismertetni.

I.

A középkor művészete mindenekelőtt olyan szent írás, amelynek elemeit minden művésznek meg kell tanulnia. Tudnia kell, hogy a fej mögött függőlegesen elhelyezett, kör alakú nimbusz a szentség kifejezésére való, a kereszttel jelzett nimbusz pedig az istenségére. Soha nem ábrázolja Jézus Krisztust, az Atyaistent vagy a Szentlelket anélkül, hogy fejüket ne övezné ezzel

[*] A fordítás a Le Livre de Poche, Série Art kiadása (Paris 1958, Librairie Armand Colin, az 1948-as, nyolcadik kiadás szövege) alapján készült.

[1] Piper doktor ilyen címmel írt egy könyvet, amelyben egészen mást találunk, mint amit kerestünk: Dr. F. PIPER: *Einleitung in die monumentale Theologie.* Gotha, 1867. Áttekinti a középkor és a reneszánsz teológiai szerzőit, de nem tudja megmutatni – ami a témája volt –, milyen hatásuk lehetett a könyveknek a művészetre. Ugyanezzel a szemrehányással illethetjük J. SAUER egyébként sok tekintetben érdekes könyvét is: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters.* Freiburg in Breisgau, 1902.

a keresztes nimbusszal.[2] Megtanulja, hogy az aureola, az a fény, amely az egész alakból árad, s a teljes test egyfajta nimbusza, a Szentháromság három személyéhez, a Szent Szűzhöz, az üdvözültek lelkeihez tartozik, és az örök üdvösséget fejezi ki. Tudnia kell, hogy a mezítlábasság is azon jelek egyike, amelyekből felismerjük az Istent, az angyalokat, Jézus Krisztust, az apostolokat; valódi illetlenség lenne viszont mezítlábasan ábrázolni a Szent Szüzet vagy a szenteket. Ilyen tekintetben egy tévedés majdnem olyan súlyos lenne, mint az eretnekség. Számos szimbólum hozzásegíti a műalkotást, hogy kifejezze a láthatatlant, hogy visszaadja azt, ami túl van a művészet birodalmán. Egy kéz, amely a felhőkből tűnik elő, az áldás gesztusát téve, kinyújtott három első ujjával, behajlítva a másik kettőt, keresztes nimbusszal övezve, az isteni beavatkozás jele, a gondviselés emblémája. Meztelen, nem nélküli gyermekek kis figurái, Ábrahám köpenyének redőiben egymás mellé sorolva, az eljövendő életre, az örök nyugodalomra utal.

Vannak a látható világ tárgyainak ábrázolására való jelek is, amelyeket a művésznek meg kell tanulnia. Több koncentrikus, hullámos és fogazott vonal az eget ábrázolja; párhuzamos vonalak ábrázolják a vizet, a folyókat, a tengert (1. ábra). Egy fa, vagyis egy szár, és rajta két-három levél, azt jelzi, hogy a jelenet a földön játszódik. A kapuval áttört torony egy város; ha a pártázat fokai között egy angyal őrködik, akkor a mennyei Jeruzsálem.[3] Amint látjuk, ezek valóságos hieroglifák: keveredik bennük a művészet és az írás.[4] A heraldikus művészet a maga ábécéjével, szabályaival, szimbolizmusával a rend és az elvontság ugyanilyen szellemét jeleníti meg.

A művésznek egy sereg pontos ismerettel kellett tisztában lennie. Nem volt megengedhető, hogy figyelmen kívül hagyja az ábrázolandó személyek hagyományos típusát. Például Szent Péter göndör hajú, sűrű és rövid szakállal, feje teteje kopasz; Szent Pál kopasz homlokú, hosszú szakállas. A viselet bizonyos részleteit nem lehet megváltoztatni. A Szent Szűz haján fátylat visel, amely mintegy magának a szüzességnek a szimbóluma. A zsidók kúp alakú fejfedőjükről ismerhetők fel.[5]

Mindezeket a szereplőket, akiknek a ruházata meg nem változtatható, típusuk pedig állandó, megváltoztathatatlan jelenetekbe foglalták. Akármilyen drámai volt is a cselekmény, amelyben részt vettek, mindent már jó előre el kellett rendezni. Egy művész nem lehetett olyan merész,

---

2 Nem az a dolgunk, ahogyan mondtuk, hogy elkészítsük a nimbusz történetét, sem más attribútumokét, amelyeket ebben a fejezetben áttekintünk. A legtöbb a legrégibb korra megy vissza, és némelyek, mint a nimbusz is, egyenesen a pogány korra. Ezt a kérdést tanulmányozta DIDRON: *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu.* Paris, 1844. (Collection de documents inédits relatifs à l'histoire de France) 25–170.

3 Mindezeket a jeleket állandóan alkalmazták az üvegfestészetben.

4 A hieroglifa kifejezés kétségtelenül nem túlzás, ha meggondoljuk, hogy az evangélistákat olykor ökör-, sas- és oroszlánfejű emberként ábrázolják (a moissaci kerengő fejezete). A középkori művészet itt az ókori Egyiptom művészetéhez kapcsolódik: lehet, hogy Alexandria keresztény művészetének közvetítésével attól is ered.

5 Nagyon valószínű, hogy a középkorban ilyen volt a zsidók kalapja.

hogy módosítsa az evangélium nagy jeleneteinek rendjét. Ha az Utolsó vacsorát kellett ábrázolnia, nem csoportosíthatta a szereplőket az asztal körül saját elképzelése szerint ; az egyik oldalon Jézust és apostolait kellett ábrázolnia, a másikon Júdást.[6] Ha Jézust a kereszten kell ábrázolnia, jobbjára helyezi Szűz Máriát és a lándzsahordozót, baljára Szent Jánost és a spongyahordozót.

Ezek a példák, amelyeket fölösleges sokasítani, elegendőek ahhoz, hogy megértsük, milyen értelemben lehet azt mondani, hogy a középkor művészete szent írás.

Ezek a jelek, ezek a konvencionális elrendezések nagy hasznára voltak a régi korok művészeinek. Általuk segíthettek művészetük fogyatékosságán. Nyilvánvalóan könnyebb volt egy keresztes nimbuszt rajzolni Jézus Krisztus feje köré, mint megjeleníteni arcán az istenség jellemzőit. A 13. század kétségkívül lemondhatott az ilyenfajta segítségről. Nem szorultak rá az amiens-i művészek, akik a székesegyház kapuzatán oly nagy fenséggel tudták felruházni a tanító Krisztust (2. ábra). A chartres-i kőfaragók másképp is ki tudták fejezni a szentséget, mint a nimbusszal; Szent Modestiát szűzi báj veszi körül (3. ábra), és Szent Márton nagy lelke sugárzik arcáról.[7] Ugyanakkor a 13. század, hűen a múlthoz, nem mondott le a régi jelekről, alig tért el a hagyományos szabályoktól. A vallásos művészet kombinációi ezért ekkortájt mintegy hittételekként jelennek meg. A teológusok a maguk tekintélyével megszentelték a művészek munkáját. Aquinói Szent Tamás a *Summá*jában egy fejezetet írt a nimbuszról, és elmagyarázta, miért ez a szentség megszokott attribútuma.[8] A művészetet a liturgia egyik formájának tekintették. Willelmus Durandus, 13. századi liturgiai szerző *Rationale divinorum officiorum*ában különféle, a szentképekről szóló fejtegetéseket közöl.[9]

Miközben a 13. század kegyelettel megőrizte ennek a régi írásmódnak az elemeit, olyan ihlet töltötte el, amely arra a magaslatra, ahol évszázadok közös művei foglalnak helyet. Ekkortájt a művészetben volt valami személytelen és mélységes. Mondhatnánk, hogy ezt a magatartást, ezt a szimbolikus csoportosítást mindenki akarta, erre mindenki vágyott. Mi más, ha nem magának a kereszténységnek a tudata segített rátalálni az Ítélet napján sebeit mutató Jézus fenséges gesztusára? Együttműködött a teológusok gondolkodása, a tömeg ösztöne és a művészek eleven érzékenysége.

A középkor művészete olyan, mint az irodalma, nem annyira a tudatos tehetség, mint inkább a mindent átható szellemiség által érvényesül. A művész személyisége nem mindig különül el, hanem szájával megszámlálhatatlanul sok emberi nemzedék szól. Az egyént, még ha középszerű volt is, igen magasra emelte ezeknek a keresztény századoknak a szelleme. A reneszánsztól kezdve a művészek a maguk kockázatára és veszélyére megszabadultak a régi

[6] Az Utolsó vacsora ábrázolásairól ld. *Bulletin monumental,* 1881, 312. sk.

[7] Szent Modestia az északi előcsarnokon van (kívül), Szent Márton a déli előcsarnokban (jobb oldali kapuzat).

[8] *Summa Theologiae.* Supplementum a 3. részhez, Quaestio 96. – Ld. még BEUVAIS-I VINCENTIUS: *Speculum historiale.* Liber I. Cap. LI.

[9] WILLELMUS DURANDUS: *Rationale divinorum officiorum.* Lyon, 1672. Liber I. Cap. I.

hagyományoktól. Ha nem voltak kiválóak, vallásos műveikben nehezen kerülhették el a jelentéktelenséget és a laposságot; ha pedig nagyok voltak, nem vitték többre, mint a régi, engedelmes mesterek, akik naivan fejezték ki a középkori gondolatvilágot. Lehet többre becsülni a mi székesegyházainkban a sebeit mutató Krisztust, mint a Michelangelo zsenije által minden hagyományon kívül megalkotott, a kárhozottakat megátkozó Krisztust. Az a szerény művész, aki egyszerűen reprodukált egy megszentelt mintaképet, akkoriban mélységesen megindító művet alkotott.

II.

A középkori ikonográfia második jellegzetessége az, hogy egyfajta szent matematika szabályainak engedelmeskedik. Ebben rendkívül jelentős a hely, az elrendezés, a szimmetria, a szám.

És mindenekelőtt: az egész templom napkeletről napnyugatra irányul. Ez az előírás a kereszténység első századaira megy vissza, mivel már a *Constitutiones apostolicae*-ben megtalálható.[10] A 13. században Willelmus Durandus mint kivételt nem engedő szabályt mutatja be: „Az alapokat – mondja – oly módon kell elrendezni, hogy a templom feje pontosan keletre mutasson, vagyis arra az égtájra, ahol a Nap a napéjegyenlőségek idején felkel."[11] És valóban, a 11-iktől a 16. századig aligha idézhető néhánynál több példa rosszul keletelt templomokra. A szabály a tridenti zsinat idején ment feledésbe, ugyanakkor, amikor a középkori művészet más tradíciói is; először a jezsuiták voltak szegték meg.

Az így irányuló templomban a az égtájaknak is megvan a jelentése. Északot, amely a hideg és az éjjel tája, előszeretettel szentelik az Ótestamentumnak, Délt, amelyet a Nap melegít, s amely teljes fényben fürdik, az Újtestamentumnak. Igaz, e szabály alól vannak kivételek.[12] Viszont a nyugati homlokzatot szinte mindig az Utolsó ítélet ábrázolására tartották fenn.[13] A lenyugvó

[10] Κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος (οἶχος), *Constitutiones apostolicae.* II. 57; MIGNE: *Patrologia graeca.* I. col. 724.

[11] DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib. I. Cap. I.

[12] Kínosan betartották Chartres-ban. Az Ótestamentum hőseit az északi előcsarnokban faragták meg, az Újtestamentuméit a déli előcsarnokban. A párizsi Notre-Dame-ban az északi nagy rózsaablakot az Ótestamentumnak szentelték, a délit az Újtestamentumnak. Reimsben az északi (csonka) rózsaablak még ótestamentumi jeleneteket mutat (Teremtés, Ádám, Káin és Ábel stb.), a délit (megújítva a 16. században, de kétségkívül a régi mintájára) Krisztus és apostolai töltik ki. Ezt a szabályt, érdekes módon, még betartják a 15. században, a roueni Saint-Ouen-ban, az angers-i Saint-Serge-ben: az északi ablakok a prófétákat, a déli ablakok az apostolokat ábrázolják. A salamine-i kolostorban az Ótestamentum balra, azaz északon van, az Új jobbra, azaz délen. Ld. DIDRON és DURAND: *Iconographie chrétienne. Introduction du manuscrit byzantin du Mont Athos.* Paris, 1845. XI. Az észak és dél szimbolizmusáról ld. különösen DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib. IV. Cap. XXIII. és XXIV., valamint RABANUS MAURUS: *De Universo. IX. Prologus.* „auster sancta Ecclesia est fidei calore accensa" [a dél a hit hevétől égő szent Egyház].

[13] Idézni kellene szinte valamennyi nagy székesegyházunk nyugati kapuzatát, valamint néhány nyugati rózsaablakot (Chartres stb.).

Nap világítja meg a világ utolsó estéjének ezt a nagy jelenetét. A középkori doktorok, akiknek mindig tetszettek a hamis etimológiák, az *occidens*t az *occidere* igéhez kapcsolták: számukra a Nyugat a halál vidéke volt.[14]

A tájoláson kívül a hierarchia az, amely a teológusokkal egyetértésben a leginkább foglalkoztatta a művészeket. A Biblia bizonyos szöveghelyei igen korán ahhoz a feltételezéshez vezettek, hogy a jobb oldal a díszhely. Nem az olvasható-e például a Zsoltárokban, hogy „Adstitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato" [Zsolt. 45(44), 12–13: Károli 1590: „az te jegyesed penig áll az te iob kezed felől aranyas öltözetbe"]? Hermas *Pastor* című könyvében, amely a keresztény irodalom kezdetéhez tartozik, már a jobb az a hely, amelyet azoknak adnak, akiket ki akarnak tüntetni. Például a harmadik változat elbeszélésében[15] éppen azt olvassuk, hogy az Egyház Hermast maga mellé ülteti egy padra. Amikor a jobb oldalra akar kerülni, jelt ad neki, hogy menjen balra, mert a jobb oldal azoknak van fenntartva, akik szenvedtek Isten nevéért. A középkori teológusok a maguk részéről hosszasan bizonygatták a jobb oldal méltóságát.[16] A művészek habozás nélkül igazodtak egy ily jól kiépített tanhoz. Amikor például Jézust az apostolai között ábrázolják, Szent Péternek, a méltóságban elsőnek, a Mester jobbján van a helye.[17] Ugyanígy a Keresztrefeszítés vagy az Utolsó ítélet jelenetében Szűz Mária Jézus Krisztus jobbján, Szent János pedig a balján van.

A fentet megtisztelőbb helynek tekintették, mint a lentet. Ebből különös kombinációk keletkeztek. A legmeglepőbb az, amelyet Krisztus mint Maiestas Domini alakja nyújt, körbevéve az Apokalipszis négy állatával. A négy állatot, amelyek, amint alább kifejtjük, egyúttal az evangélisták szimbólumai, rangjuk szerinti sorba rendezték. Természetük kiválósága nyomán így helyezték el őket: ember, sas, oroszlán, tulok. Amikor arról volt szó, hogy egy timpanonban, Krisztus körül helyezzék el őket, egyszerre kellett számolni azzal a méltósággal, amelyet a felső hely ad, és azzal, amely a jobb oldali helyből következik. Így hát a következő kombinációhoz jutottak, amelyet a legáltalánosabban alkalmaztak: a szárnyas

---

[14] HERRAD: *Hortus deliciarum*a; ld. *Bibliothèque de l'École des Chartes.* T. I. 246. A Karoling-kortól kezdve a *Carmina Sangallensia* az Utolsó ítéletet nyugatra helyezi, ld. Julius von SCHLOSSER: *Quellenschriften für Kunstgeschichte.* IV. Bécs, 1892. 328.

[15] HERMAS: *Pastor.* Lib. I. Vis. III. Latin szöveg: MIGNE: *Patrologia graeca.* T. II; görög szöveg: TISCHENDORF, Leipzig, 1856. A középkor ismerte HERMAS *Pastor*ának latin változatát, amely a 15. századig olykor szerepel a Bibliában az Újtestamentumhoz csatlakozva.

[16] Ld. főleg Petrus DAMIANUS: *Opuscula XXXV. Patrologia latina.* T. CXLV. Col. 589.

[17] Van néhány, a szabályt erősítő kivétel. Például az amiens-i főkapun Szent Pál van Jézus Krisztus jobbján, és Szent Péter van balra; az ilyen elrendezés visszavezet bennünket az ókeresztény művészethez. A korai időkben szándékosan helyezték Szent Pált Jézus jobbjára és Szent Pétert a baljára, hogy jelezzék: a pogányság leváltotta a zsinagógát. Ezt az indokolást adja még a 11. században is Petrus Damianus abban a traktátusban, amelyet az apostolfejedelmek ábrázolásairól írt (*Patrologia.* T. CXLV). Mint mondja, Szent Pál helyezte a pogányok sokaságát Isten jobbjára. Egyébként – mondja – Szent Pál Benjamin nemzetségéből való; Benjamin pedig annyit jelent, mint „a jobb kéz felőli fiú". A pápai bulla, amely Szent Pált jobbra és Szent Pétert balra ábrázolta a kereszttől, megörökítette az antik tant.

embert a kompozíció tetejére és Krisztus jobbjára helyezték, a sast felülre és balra, az oroszlánt alulra és jobbra, a tulkot alulra és balra (4. kép).[18]

A hierarchia betartása főleg akkor látszik, amikor az üdvözültek ábrázolásáról van szó, akik a győzedelmes Egyházat alkotják. A párizsi Notre-Dame Ítélet-portálján az archivoltokban felsorakoztatott szentek koncentrikus sorokat alkotnak Jézus Krisztus körül, mint Dante *Divina Commediá*jában. Egymás után látjuk a pátriárkák rendjét, a prófétákét, a hitvallókét, a mártírokét és a szüzekét. Ez a beosztás megfelel annak, amelyet a liturgia is alkalmazott.[19] Chartres-ban még messzebb mentek: a déli portál jobb oldali ajtónyílásában, amelyet mindenestül a hitvallóknak szenteltek, az archivoltokban ábrázolt szenteket felosztották világiakra, szerzetesekre, papokra, püspökökre és vértanúkra. A kapu csúcsán egy szent pápa és mellette egy szent császár foglal helyet mintegy az épület két záróköveként.[20]

A szentek kórusai fölött vannak az angyalkórusok. A művészek ezeket gyakran abban rangsorban ábrázolták, amelyet Szent Dionysius Areopagita elképzelt: Ő írt le először a láthatatlan világot azzal a pontossággal és olyan nagyszerűen, ahogyan azt később Danténál találjuk.[21] Az ő *Mennyei hierarchiá*ja – amelyet már a 9. században latinra fordított Scotus Eriugena, s amelyet gyakran kommentáltak a doktorok, nevezetesen pedig Hugo de Sancto Victore[22] – ihlette azokat a művészeket, akik a chartres-i déli portálon a kilenc angyali kórust kifaragták. A következő rangsorban vannak elrendezve: szeráfok, kerubok, trónusok, uralmak, hatalmasságok, erősségek, fejedelemségek, arkangyalok, angyalok.[23] Az Areopagita tana szerint mindezek az égi lények Isten körül mintegy nagy fényköröket alkotnak, és ragyogásuk abban a mértékben növekszik, ahogyan közelednek a fény forrásához.[24] Chartres-ban a szeráfok és a kerubok, mivel ők vannak közelebb minden melegség és minden fény tűzhelyéhez, kezükben lángokat és tűzgömböket tartanak.

A középkor művészetében a rendet illető gondosság kiterjed a legkisebb részletre is, és leleményes elrendezéseket határoz meg. Adjunk erre egy példát: a nagy szobrokat hordozó talapzat alatt szinte mindig kuporgó kis alakot látunk. Egy felületes megfigyelő hajlana arra,

---

18 A régi chartres-i kapuzat.

19 A Notre-Dame-on ugyanakkor a hitvallókat a vértanúk elé helyezték.

20 Ld. abbé Bulteau: *Monographie de la cathédrale de Chartres.* T. II. 358. Chartres, 1891. Ez a jó monográfia háromkötetes. Bulteau abbé kiadott már a chartres-i székesegyházról egy teljes tanulmányt is, egy kötetben: *Description da la cathédrale de Chartres.* Chartres, 1850.

21 Egyébként Dante Szent Dionysius Areopagitát a *Paradicsom*ba tette: X. ének, 115–117.

22 *Patrologia.* T. CXXII. Col. 638. és T. CLXXV. Col. 923.

23 Bulteau: i. m. (20. j.) 313. skk. egy kicsit eltérő rendet alkalmaz, de láthatóan tévedett. Nyilvánvaló például, hogy a lándzsával és pajzzsal felfegyverzett, a sárkányt lábbal tipró alak az arkangyaloknak és nem a hatalmasságoknak [Fontos: franciául: *vertus*, a.m. *virtutes*, az ábrázolási forma megfelel az erények ikonográfiájának! – a ford.] rendjét ábrázolja.

24 Rabanus Maurus: i. m. (12. j.) I. 5.; *Patrologia.* T. CXI. Col. 29: „Et ideo quantum vicinius (angeli) coram Deo consistunt, tanto magis claritate divini luminis inflammantur" [És ezért minél közelebb vannak (az angyalok) Istenhez, annál inkább fellángolnak az isteni fény világosságában.]

hogy tisztán dekoratív munkának lássa; valójában azonban minden így ábrázolt alak vonatkozásban van a fő ábrázolással. Mózes az aranyborjún tapos, az angyalok az alvilági sárkányon, Jézus áspison és baziliszkuszon. Olykor a lábazati embléma már nem a győzelem eszméjét fejezi ki, hanem a hős életének vagy jellemének valamely vonására utal. Chartres-ban, Bálám lábai alatt ott a nőstényszamara, Sába királynő lábánál egy néger, megrakva Ofir ajándékaival (5. kép), Szűz Máriáénál az égő csipkebokor[25] (6. kép). A szobor és a lábazaton ábrázolt szereplő között olyan szoros a megfelelés, hogy a párizsi Notre-Dame-on a jelenettel díszített konzolok jóvoltából szinte teljes biztonsággal lehetett visszaállítani a bal oldali portál nagy figuráit.[26]

De valamennyi kombináció közül egyet sem kedveltek annyira, mint a szimmetrikusat. A szimmetriát valójában egy titokzatos harmónia érzéki kifejezésének tekintették. A művészek az Ótestamentum tizenkét pátriárkájával és tizenkét prófétájával szembeállították az Újtestamentum tizenkét apostolát.[27] A négy nagy prófétával szembehelyezték a négy evangélistát. Chartres-ban a déli kereszthajó egyik üvegablaka merész szimbolikával ábrázolja a négy prófétát: Izaiást, Ezékielt, Dánielt és Jeremiást, akik vállukon hordozzák a négy evangélistát: Szent Mátét, Szent Jánost, Szent Márkot és Szent Lukácsot[28] (7. kép). Ezt úgy kell értelmezni, hogy az evangélisták a prófétákban találnak támaszra, de náluk magasabbról és messzebbre látnak. Az Apokalipszis huszonnégy aggastyánja gyakran felel meg az egyesített tizenkét prófétának és tizenkét apostolnak. Szerették párhuzamba állítani az erényeket és a művészeteket is.[29]

Hasonló kombinációk alapján feltételezik, hogy ésszerűen hittek a számok erejében. A középkor valójában soha nem kételkedett abban, hogy a számok titkos erővel vannak felruházva. Ez a tanítás az egyházatyáktól eredt, akik ezt kétségtelenül azokból a neoplatonista iskolákból merítették, amelyekben feléledt Püthagorasz szelleme. Nyilvánvaló, hogy Szent Ágoston a számokat Isten gondolatainak tekinti. Némely helyen azt sejteti, hogy minden számnak megvan a maga gondviselésszerű jelentése: „Az isteni bölcsesség felismerhető a

---

[25] Az északi kapuzaton; ez a *Visitatio* Máriája.

[26] Homlokzat, a *Mária koronázása* kapuzat. E kapuzat lábazatairól ld. CAHIER: *Nouveaux mélanges d'archéologie.* Paris, 1874–1877. 4 kötet *(Ivoires, miniature, etc.),* 237. és DUCHALAIS: *Mémoires de la Société des antiquiaires de France.* T. XVI.

[27] Erről a konkordanciáról ld. a Szent EUCHERIUSnak tulajdonított *Kommentárt a Genezisről* (*Patrologia.* T. L. Col. 923.), valamint SEVILLAI ISIDORUS: *Liber numerorum, Patrologia.* T. LXXXIII. Col. 192. A lyoni székesegyházban az üvegablakok ellentétbe állítják az apostolokat, a prófétákat és a patriarchákat (két patriarcha hiányzik). Néhány reprodukció itt: L. BÉGULE és C. GUIGNE: *Monographie de la cathédrale de Lyon.* Lyon, 1880.

[28] Rómában egy 10. század végi freskó a San Sebastiano in Pallara templomban a tizenkét prófétát, ábrázolja, amint vállukon hordozzák a tizenkét apostolt. E témát tanulmányoztam *Rome et ses vieilles églises* c. munkámban, 1942, 157. Hasonló témát faragtak meg francia hatásra a bambergi székesegyház kapuzatán.

[29] Az auxerre-i székesegyház szentélyének üvegablakai: a művészetek egy rózsaablakban vannak, az erények egy másikban, számuk egyforma.

minden dologba belenyomott számokról.”[30] A fizikai világ és az erkölcsi világ örök számokra épül. Érezzük, hogy a tánc vonzereje egy ritmusban rejlik, vagyis egy számban; de messzebbre kell mennünk: a szépség maga is kadencia, egy harmonikus szám.[31] A számok tudománya tehát maga a mindenség tudománya; a számok a világ titkát rejtik. Tiszteletteljes figyelemmel kell tekintenünk azokra a számokra is, amelyekkel a Bibliában találkozunk, mert szentek és misztériumokkal teltek.[32] Aki érti őket, az isteni tervet pillantja meg.

Ugyanilyen gondolatok szinte mindegyik középkori doktornál megtalálhatók. Hogy jelezzük a leszármazást, elég utalni az 5. századból Szent Eucherius *Liber formularum*ára, a 7. századból Sevillai Isidorus *Liber numerorum*ára, a 9-ikből Rabanus Maurus *De universó*jára, a 12-ikből Hugo de Sancto Victore *Miscellaneá*jára.[33] Láthatjuk, hogy ugyanaz a tanítás hagyományozódott századokon át ugyanazokkal a szavakkal. Mindegyik szám szimbolikus értékét dogmatikusan kijelentik, és végül igazolják a Szentírás azon helyeinek vizsgálatával, ahol előfordulnak. A magyarázatok nem térnek el, és érezzük, hogy együttesük egyetlen doktrínát alkot.

Néhány példa segít elképzelni a rendszert. Szent Ágoston óta minden teológus ugyanúgy fejti ki a tizenkettes szám értelmét. Tizenkettő az egyetemes Egyház száma, és Jézus, mély okokból, úgy akarta, hogy apostolai tizenketten legyenek. A tizenkettő valójában a három és a négy szorzata. A három pedig, amely a Szentháromság száma, és következésképpen a léleké, amely a Szentháromság képére teremtetett, minden spirituális dolgot jelöl. A négy, amely az elemek száma, a materiális dolgok, a test, a világ szimbóluma, ami a négy elem kombinációjának eredménye.[34] A hármat megszorozni néggyel misztikus értelemben annyi, mint áthatni szellemmel az anyagot, hirdetni a világban a hit igazságait, felépíteni az egyetemes Egyházat, amelynek az apostolok a szimbólumai.[35]

Az efféle számítások olykor nem pusztán elmések voltak: valódi nagyságra emelkedtek. A hetes szám, amelyet az egyházatyák valamennyi között a legtitokzatosabbnak nyilvánították,

---

30 Szent ÁGOSTON: *De libero arbitrio.* Lib. II. Cap. XVI. *Patrologia.* T. XXXII. Col. 1263.

31 Szent ÁGOSTON: i. h.

32 Szent ÁGOSTON: *Quaestiones in Heptateuchum, Patrologia.* T. XXXVI–XXXVII. Col. 589. Ld. még Szent Ágostontól a *De musica* traktátust, a *De numeris spiritualibus et aeternis* fejezetet, VI. XII. *Patrologia.* T. XXXII. Col. 1181.

33 Szent EUCHERIUS: *Patrologia.* T. L. SEVILLAI ISIDORUS: *Patrologia.* T. LXXXIII, RABANUS MAURUS: *Patrologia.* T. CXI, HUGO DE SANCTO VICTORE: *Patrologia.* T. CLXXVII.

34 Szent ÁGOSTON: *In Psalmos.* VI. *Patrologia,* T. XXXVI–XXXVII. Col. 91: „Numerus ternarius ad animum pertinet, quaternarius ad corpus” [A hármas szám a lélekhez tartozik, a négyes a testhez.], és HUGO DE SANCTO VICTORE: *Patrologia.* T. CLXXV. Col. 22.

35 A 12-es számról ld. RABANUS MAURUS: i. m. (12. j.) XVIII. 3. *Patrologia.* T. CXI: „Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent sacramentum, qui, ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi, unam ex se faciunt ecclesiam” [És minden szentek közül tizenkettőhöz tartozik a szentség, akik a Szentháromság hite által a világ négy tájából kiválasztva, magukból egy egyházat alkotnak.], és HUGO DE SANCTO VICTORE: *De scripturis et scriptoribus sacris. Patrologia.* T. CLXXV. col. 22.

megszédítette a középkori szemlélődőket. Mindenekelőtt megjegyezték, hogy a hetes, amely a négyből, a test számából, valamint a háromból, a lélek számából tevődik össze, maga az emberi szám. Kifejezi a két természet egyesülését. Minden, ami az emberre vonatkozik, hetes sorokba van rendezve. Az emberi élet hét korra oszlik. Mindegyik korhoz a hét erény egyikének gyakorlása van hozzárendelve. A hét erény gyakorlásához szükséges kegyelmet úgy nyerjük el, ha Istenhez a Miatyánk hét kérését intézzük. A hét szentség támogat minket a hét erény gyakorlásában, és megakadályozza, hogy elbukjunk a hét főbűnben.[36] A hetes szám tehát az emberi lény harmóniáját fejezi ki, de kifejezi az embernek a mindenséghez való harmonikus viszonyát is. A hét bolygó uralkodik az emberi sorson; az élet hét korának mindegyike egyikük hatása alatt áll. Ekként hét láthatatlan szál köti az embert a dolgok együtteséhez.[37] Tehát az a szép szimfónia, amelyet az ember és a világ alkot, az a szép koncert, amelyet Istennek adnak, hét koron át fog tartani, s ebből hat már eltelt. Isten a világot hét nap alatt teremtette, ezzel adta meg nekünk mindezen misztériumok kulcsát.[38] Az Egyház is ünnepli a Teremtő szándékainak fenségét, amikor naponta hétszer énekli az ő dicséretét.[39] Végső soron a gregorián zene hét hangneme a mindenség rendjének érzékelhető kifejezése.[40]

Semmi kétség l, az efféle elgondolások különösen a misztikus iskolákat vonzották. Elég egy pillantást vetni Hugo De Sancto Victore *Arca Noé*jára, hogy fogalmat alkossunk arról a mámorról, amellyel a szimbolikus számokat kombinálja.

Mindenesetre szinte nincs olyan középkori teológus, aki ne a számoktól várta volna a rejtett igazságok leleplezését. Némely számítás szinte a Kabalára emlékeztet. Honorius Augustodunensis meg akarja magyarázni, miért negyvenhat nappal a fogantatás után egyesül a lélek a testtel. Fogja az Ádám szót, és kimutatja, hogy ebben a 46-os szám van leírva. Mert ha számjegyekre váltjuk a nevet alkotó görög betűket, ezt kapjuk: $\alpha = 1$, $\delta = 4$, $\alpha = 1$, $\mu = 40$. Összegük a 46-os szám, amely azt a pillanatot képviseli, amelyben az emberi lényt már kialakultnak lehet tekinteni.[41]

---

36 A 7-es számról ld. HUGO DE SANCTO VICTORE: *Expositio in Abdiam. Patrologia.* T. CLXXV. col. 400. skk.

37 Az elmés és tudós Itália a bolygókat az életkorokra vonatkoztatta a velencei Palazzo ducale fejezetein és a padovai Eremitani freskóin (*Annales archéologiques.* T. XVI. 69. 197. 297.). Az Eremitani freskói, Guariento művei, 14. századiak. Születése után a gyermek a Hold hatása alatt van: négy évig ez uralkodik rajta. Utána Mercur veszi át, és hat rá tíz éven keresztül. Venus a fiatal embert hét évre keríti hatalmába. Ezután a Nap uralkodik tizenkilenc éven át, Mars tizenöt évig, Jupiter tizenkét évig, Saturnus a haláláig. Mindezek a tradíciók visszanyúlnak az ókorig.

38 A teremtés hét napjának szimbolikájáról ld. RABANUS MAURUS: i. m. (12. j.) IX. 10.

39 Az officium hét órájának szimbolikájáról ld. DURANDUS: i. m. (9. j.) V. I.

40 A hét hang (együtt az oktávval) van megfaragva a clunyi apátság fejezetein (ma a városi múzeumban [Musée Ochier]). Ha lehet erre következtetni néhány más fejezetből, ezek nagy valószínűséggel kapcsolatban voltak a hét erénnyel és a világ hét korával. Ld.: *Annales archéologiques.* T. XXVI. 380. és T. XXVII. 32 151. 287.

41 HONORIUS AUGUSTODUNENSIS: *Sacramentarium. Patrologia.* T. CLXXII. Col. 741. Honorius Augustodunensis szerint Ádám nevének négy betűje képviseli a négy sarokpontot is: anatolé (kelet), düszisz (nyugat), arktosz (észak), meszembria (dél). Aligha szükséges mondani, hogy nem Honorius

Valamennyi doktor közül a Biblia kommentátorai a leggazdagabbak a számokra alapozott misztikus értelmezésekben. Például kifejtik, hogy ha Gedeon háromszáz társával indul hadba, az nincs mély értelem híján, mert a háromszázas számban misztérium van. Görögül a háromszázat a *tau* (T) betű jelöli, és a T a kereszt alakja, tehát Gedeon és társaiban Jézust és az ő keresztjét kell látnunk.[42]

Hasonló számításokra még sok példát hozhatnánk, de elég, hogy jeleztük velük az akkori emberekre jellemző gondolkodásmódot. Elmondható, hogy a középkor valamennyi nagy művében van valami ebből a szent számtanból. A leghíresebb példa Dante *Isteni színjáték*a. Ez a hatalmas költemény számokra épül. A Pokol kilenc körének megfelel a Purgatórium hegyének kilenc lépcsője és a Paradicsom kilenc szférája. Egy ilyen erősen ihletett költeményben a szerző semmit nem hagyott csak az ihletre. Dante előre elhatározta, hogy trilógiájának mindegyik részét harminchárom énekre osztja Jézus Krisztus élete harminchárom évének tiszteletére.[43] A tercina metrikai formáját választva, úgy látszik, költeményének már az alapjaiba is be akarta vésni a kitüntetett misztikus számot. Az univerzumot egy fenséges geometria törvényei szerint rendezte el. A földi Paradicsomot a világ túlsó oldalára helyezte, a Jeruzsálemmel átellenes oldalra, hogy az a fa, amely az emberiség veszte volt, pontosan az ellentéte legyen a keresztnek, amely megváltotta. Minden részlet ugyanilyen pontossággal van elrendezve. A valaha volt leghevesebb képzelet egyben a legalázatosabb is volt. Dante a számok törvényét mint olyan isteni ritmust fogadta el, amelynek a mindenség engedelmeskedik; de a számok rendszerén meditálva egyfajta szent borzalmat érez, s ebből ragyogó költészetet fakaszt. Maga Beatrice is számmá változott: a költő számára ő a kilences szám lett, amelynek gyöke a Szentháromság.[44]

Így, „cum pondere et mensura" [súly és mérték szerint] építette láthatatlan katedrálisát. Szent Tamással együtt ő volt a 13. század nagy építésze. Lehetne ábrázolni mérővesszővel és körzővel, ahogyan Hugues Libergier mestert látjuk a síremlékén, aki a reimsi Saint-Nicaise-t építette.

Mindazok után, amiket az imént elmondtunk, természetesnek tűnhetnék, hogy a katedrálisban keressük ennek a szent aritmetikának a nyomait. Valóban azt hisszük, hogy a számok tudománya olykor uralkodott a művészek kombinációin. De távol álljon tőlünk, hogy mindenhol csakis szimbolikus számokat lássunk. Semmi sem bizonyítja, hogy például a

---

Augustodunensis a kitalálója a számok és betűk e kombinációinak, amelyek nagyon régi időre mennek vissza.

42 Walafried STRABO: *Glossa ordinaria, Libri Judicum. Patrologia.* VII. v. 6. Ugyanez a doktrína Szent ÁGOSTONnál: *Questiones in Heptateuchum.* Lib. VII. *Patrologia.* T. XXXVII. és RABANUS MAURUSnál, *Commentaria in librum Judicum.* LII. *Patrologia.* T. CVIII. Col. 1163.

43 A Pokolnak 34 éneke van, de az elsőt előszónak kell tekinteni.

44 *Vita nuova:* „ezt a hölgyet a kilences szám azért kísérte, hogy megértesse, miszerint ő maga is egy kilences volt, azaz olyan csoda, mely csodának gyökere a csodálatos Háromság." [*Dante összes művei.* Ford. JÉKELY Zoltán. Bp., 1962. 50.]

gótikus ablak hármas osztásában talányos értelmet kellene keresni, ahogyan némely kalandos archeológusok szerették volna.[45] De éppoly kevéssé kell rendszeresen elutasítani minden effajta szimbolizmust – ahogyan egy másik iskola teszi. Ezzel csak azt bizonyítanánk, hogy félreértjük a középkor igazi szellemét.

Vannak esetek, amikor a szövegek és az emlékek egyezése olyan valószínűségekre vezet, amelyek már erősen megközelítik a bizonyosságot. A keresztelőkutak nyolcszögű formája, amelyet a legrégebbi idők óta alkalmaztak, s amely az egész középkor folyamán fennmarad, nem puszta szeszély. Nehéz nem meglátni ebben az egyházatyák által tanított misztikus aritmetika egyik felhasználását. Az ő szemükben a nyolcas szám az új élet száma. A hét után következik, amely az emberi életnek és a világ életének kijelölt határát jelzi. A nyolc olyan, mint a zenében az oktáv; vele minden újra kezdődik. Éppúgy szimbóluma a végső feltámadás új életének, mint annak a megelőlegezett feltámadásnak, amely a keresztség.[46]

Úgy gondoljuk, hogy egy ilyen doktrína, amelyet az első egyházatyák tanítottak, nem maradt hatástalan. Itália vagy Gallia legrégebbi baptisztériumainak medencéje majdnem mindig nyolcszögletű;[47] és tényleg, egy Szent Ambrusnak tulajdonított kis vers, úgy tűnik, azt bizonyítja, hogy ezt a formát szimbolikus jelentésének megfontolt szándékával alkalmazták: „A baptisztériumnak – mint mondja – nyolcszögletesnek kell lennie, hogy méltó legyen szerepéhez. A nyolcas számra kell építeni azt az épületet, ahol a szent keresztséget kiszolgáltatják, ahol a nép visszanyeri üdvösségét."[48] Ez a tradíció sokáig fennmaradt. A középkorban a keresztelőkutak gyakran kör alakúak, de még gyakrabban nyolcszögletesek.[49]

Úgy véljük, hogy nem lenne lehetetlen fellelni a misztikus számokat a katedrális más részeiben, de az ilyen tanulmányok épp csak elkezdődtek –egyelőre több képzelődéssel, mint módszerességgel.

---

45 Ld. Mason NEALE et Benjamin WEBB: *Du symbolisme dans les églises du Moyen Age* (fordítás). Tours, 1874. 157.

46 Szent AMBRUS mondja: „Quis autem dubitet majus esse octavae munus, quae totum renovavit hominem" [Ki vonná kétségbe, hogy nagyobb az értéke a nyolcas számnak, amely az embert mindenestül megújította?] *Epistola classica.* I. XLIV. *Patrologia.* T. XV. Col. 1140. Máshol megjegyzi, hogy a nyolcas szám, amely az Ótestamentumban a körülmetéléshez volt rendelve, most a keresztséghez és a feltámadáshoz kapcsolódik: *In Psalmos David.* CXVIII. *Patrologia.* T. XV. Col. 1198.

47 Pl.: Ravenna, Novara, Cividale del Friuli, Trieszt, Torcello, Aix-en-Provence, Fréjus stb. baptisztériumai. Ld. LENOIR: *Architecture monastique.* Paris, 1852. I–II.

48 Ezt a verset, amely úgy látszik, a milánói baptisztériumba szánt felirat volt, publikálta GRUTER: *Inscriptiones antiquae.* 1166. 8. sz. Íme, a lényeges hely:
Octogonus fons est munere dignus eo.
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
Surgere, quo populo vera salus rediit.

49 A középkori keresztkutakról ld. M. SAINTENOY tanulmányát, *Annales de la Société archéologique de Bruxelles,* 1891 és 1892. Európa valamennyi régiója elég nagy számú 11–16. századi keresztkútját tanulmányozta és osztályozta: harminckettő kerek formájú, de hatvanhét nyolcszög formájú. Más formák is vannak, de csekély számban.

III.

A középkor művészetének harmadik jellegzetessége az, hogy szimbolikus nyelv. A katakombák óta a keresztény művészet alakzatokban beszél. Egy dolgot felmutat, s arra szólít fel, hogy abban egy másikat lássunk. A doktorok azt mondhatták volna, hogy a művésznek Istent kell utánoznia, aki a Szentírás betűje mögé mély értelmet rejtett, és úgy akarta, hogy a természet maga is legyen tanítás.

Vannak tehát a középkor művészetében olyan szándékok, amelyeket tudni kell megérteni. Amikor például az Utolsó ítélet jelenetében a balga szüzeket Krisztus balján és az okos szüzeket a jobbján látjuk, meg kell értenünk, hogy ott az elkárhozottakat és a kiválasztottakat jelképezik. Erre tanít az Újtestamentum minden kommentátora, akik azt fejtegetik, hogy az öt balga szűz az öt érzék bujaságát jeleníti meg, míg az öt okos szűz a belső szemlélődés öt formáját.[50] Nem önmagukért ábrázolják a Paradicsom négy folyóját: a Géont, a Phisont, a Tigrist és az Eufráteszt, amint vázájukból vizet öntenek a négy égtáj felé; hanem azért, hogy velük jelképezzék a négy evangélistát, akik a négy jótevő folyamhoz hasonlóan, tanításukat kiöntötték a világba.

Egy ótestamentumi szereplő a katedrális előcsarnokában nemcsak egy alak: hirdeti Jézus Krisztust, Szűz Máriát vagy az eljövendő egyházat. Chartres-ban a pap és király Melkizedeknek, aki kenyeret és bort hoz Ábrahámnak, emlékezetünkbe kell idéznie egy másik papot és másik királyt, aki kenyeret és bort adott apostolainak. Laonban Gedeon, amint könyörög az ég esőjéért a gyapjúra, amelyet kiterített a földön, emlékeztet minket arra, hogy a Szűz volt ez a jelképes gyapjú, akire a harmat felülről hullott (8. kép).

Egy jelentéktelennek tűnő részlet is szimbólumot rejthet. Az az oroszlán, amelyet egy bourges-i üvegablakon a sír mellett látunk, amelyből a feltámadott Jézus Krisztus kilép, a Feltámadás ábrázolása. A középkorban mindenki úgy tudta, hogy a nőstény oroszlán olyan kicsinyeket hoz világra, akik halvaszületettnek látszanak. Három napig az oroszlánkölykök nem adnak életjelt, de a harmadik napon jön a hím oroszlán, és feléleszti őket leheletével. Így az oroszlán látszólagos halála Jézus Krisztusnak a sírban létét ábrázolja, a születése pedig mintegy a Feltámadás képe.

A középkor művészetében, amint látjuk, minden formát a szellem tesz elevenné.

A művészetnek ehhez hasonló felfogása egy mélységesen idealista világrendszert feltételez, és azt a meggyőződést, hogy a történelem és a természet nem más, mint egyetlen hatalmas szimbólum. Látni fogjuk, hogy tényleg ez volt a középkor valódi elgondolása. És ne higgyük, hogy csak a 13. századi nagy doktorok eszméi voltak: az Egyház eljuttatta ezeket az eszméket a tömeghez. A kultusz szimbolikája hozzászoktatta a híveket a művészet szimbolikájához. A keresztény liturgia, akárcsak a keresztény művészet, örökös ábrázolás: benne ugyanaz a szellem mutatkozik meg.

---

[50] Elővesszük a szövegeket, amikor majd visszatérünk mindezekre a témákra.

Olvashatjuk Willelmus Durandusnál azokat a kommentárokat, melyekkel egy nagy keresztény ünnepnek, például a nagyszombatnak az elbeszélését kíséri.[51] Ezen a napon minden ceremónia tele van misztériumokkal.

Már reggel azzal kezdik, hogy a templomban kioltják valamennyi lámpát, jelezve, hogy a régi törvény, mely bevilágította a világot, immár érvényét vesztette. Aztán a celebráns megáldja az új tüzet, amely az új törvény képe. Ezt a tüzet kovából csiholta, emlékeztetőül arra, hogy Jézus Krisztus, mint Szent Pál mondja, a világ sarokköve. Aztán a püspök, a diakónus és az egész nép a kórus felé vonul, és megáll a húsvéti gyertya előtt. Ez a gyertya, amint Willelmus Durandus tanítja, háromszoros jelkép. Kioltva egyszerre szimbolizálja a ködoszlopot, amely nappal vezette a zsidókat, az Ótestamentumot és Krisztus testét. Meggyújtva jelenti a tűzoszlopot, amelyet Izrael éjjel látott, az Újtestamentumot és a feltámadt Jézus Krisztus dicsőséges testét. A diakónus utal erre a háromszoros szimbolikára, amikor elmondja a gyertya előtt az *Exultet* formuláját. De mindenekfelett hangsúlyozza a gyertyának és Jézus Krisztus testének hasonlóságát. Felidézi, hogy a makulátlan viaszt a méh csinálta, amely egyszerre szűz és termékeny, mint a Szűz, aki a Megváltót világra hozta.[52] Hogy szemléltesse a viasz és az isteni test hasonlóságát, a viaszba öt szem tömjént tűz, amelyek egyszerre emlékeztetnek Jézus Krisztus öt sebére és a szent asszonyok által az ő bebalzsamozásához vásárolt illatszerekre. Végül az új tűzzel meggyújtja a gyertyát, és az egész templomban újra meggyújtják a lámpákat, hogy ábrázolják az új törvény elterjedését a világban.

Ez a ceremónia első része. A másodikat a hitújoncok keresztelésének szentelték, amit az egyház erre a napra tett, mert, amint Durandus mondja, titokzatos kapcsolatokat látott Jézus Krisztus halála és az új keresztény szimbolikus halála között. A keresztség által a keresztény meghal a világ számára, és feltámad a Megváltóval. De mielőtt a hitújoncokat a baptisztériumba vezetnék, felolvasnak nekik a szent könyvekből válogatott tizenkét szöveget, amelyek arra a szentségre vonatkoznak, melyet felvenni készülnek. Ilyen például a vízözön története, melynek vize megtisztította a világot, a zsidóknak a Vörös-tengeren való átkeléséről szóló elbeszélés mint a keresztség szimbóluma, valamint Izaiás éneke azokról, akik szomjúhoznak. Mikor az olvasmányoknak vége, a püspök megszenteli a vizet. Először keresztet vet rá, majd négy részre osztja és a négy égtáj felé önti, hogy felidézze a földi Paradicsom négy folyóját. Aztán belemeríti a húsvéti gyertyát, a Megváltó képét, hogy emlékeztessen arra, amikor Jézus Krisztus megmerítkezett a Jordánban, és hogy ő a keresztsége által megszentelte a világ minden vizét. Háromszor meríti meg a gyertyát a keresztelő kútban, hogy emlékeztessen arra a három napra, melyet Jézus Krisztus töltött a sírban. Ekkor elkezdődik a keresztelés, és a hitújoncok is háromszor merülnek a medencébe,

[51] *Rationale divinorum officiorum.* Lib. VI. Cap. LXXX.

[52] A korai egyház *Exultet*jeiről, amelyeknek oly szép jellegük van, ld. Monseigneur DUCHESNE: *Les Origines du culte chrétien.* Paris, 1889. 342.

miáltal megtudják, hogy Krisztussal meghalnak a világ számára, hogy vele együtt eltemettetnek, és hogy vele együtt feltámadnak az örök életre.

Látjuk, hogy egy ilyen szertartásban nincs egyetlen részlet sem, amelynek ne lenne meg a szimbolikus értéke.

De az egyház nemcsak egyes ünnepi körülmények között tanította az embereket és hatott rájuk szimbólumokkal. Minden nap ünnepli a miseáldozatot, és ebben a patetikus drámában nincs semmi sem, aminek ne lenne meg a jelentése. Azok az oldalak, amelyeket Willelmus Durandus a mise magyarázatának szentelt, *Rationalé*jának legmeglepőbb oldalai közé tartoznak.

Például így értelmezi a szent áldozat első részét.[53]

Az *Introitus* súlyos és szomorú éneke nyitja a szertartást: ez fejezi ki a pátriárkák és a próféták várakozását. A klerikusok kórusa maga az Ótestamentum szentjeinek kórusa, akik vágyódtak annak a Messiásnak eljövetelére, akit nem láthattak meg. Ekkor belép a püspök, és úgy jelenik meg, mint Jézus Krisztus eleven alakja. Megérkezése jelképezi a Megváltónak a nemzetek által várt eljöttét. A nagy ünnepeken előtte hét gyertyát hordanak, emlékeztetésül, hogy a próféta szavai szerint a Szentlélek hét adománya Isten Fiának fején nyugszik. Egy baldachin alatt vonul, amelynek négy hordozója a négy evangélistához hasonlítható. Jobbján és balján két acolitus lépked, ők jelentik Mózest és Illést, akik a Tábor-hegyen Jézus Krisztus két oldalán voltak láthatók. Arra tanítanak bennünket, hogy Jézus Krisztus rendelkezett a törvény tekintélyével és a próféták tekintélyével.

A püspök leül trónusára, és csendben marad. Úgy látszik, mintha egyáltalán nem venne részt a szertartás első részében. Viselkedése egy tanítást tartalmaz: hallgatásával felidézi számunkra, hogy Jézus Krisztus életének első évei homályban és elmélkedésben teltek el. A subdiaconus eközben a pulpitushoz megy, és jobbra fordulva fennhangon olvassa az olvasmányt. Itt pillantjuk meg a megváltás drámájának első felvonását. Az olvasmány: Keresztelő Szent János prédikációja a pusztában. Beszél, mielőtt a Megváltó hallatta volna a hangját, de csak a zsidókhoz szól. A subdiaconus, az Előfutár képe észak felé is fordul, ami az Ótestamentum oldala. Amikor az olvasmánynak vége, meghajol a püspök előtt, ahogyan az Előfutár megalázta magát Jézus Krisztus előtt.

A graduale éneke, amely az olvasmányt követi, még mindig Keresztelő Szent János küldetésére vonatkozik: azokat a bűnbánatra való buzdításokat jelképezi, amelyeket ő intézett a zsidókhoz az új idők előestéjén.

Végül a celebráns az evangéliumokat olvassa. Ünnepélyes pillanat, mert itt kezdődik a Messiás aktív élete; szava először hallatszik a világban. Az evangélium olvasása az ő prédikációját jelenti.

[53] Röviden összefoglaljuk, elhagyva a körülmények sokaságát, a *Rationale* IV. könyvének V. és a következő fejezeteit. Ugyanezt a tanítást megtaláljuk más középkori liturgiai szerzőknél is. Ld. nevezetesen: SICARDUS: *Mitrale.* III. 2. *Patrologia.* T. CCXIII.

Az evangéliumot a *Credo* követi, amint a hit követi az igazság kihirdetését. A *Credo* tizenkét ágazata a tizenkét apostol elhivatására vonatkozik.[54]
Amikor a *Credo* véget ér, a püspök feláll, és beszél a néphez. Ezt a pillanatot választva a hívők tanítására, az egyház a maga alapításának csodáját akarta emlékezetükbe idézni. Megmutatja nekik, hogy az igazság, amelyet csak az apostoloktól kaptak meg, hogyan terjedt el hirtelen az egész világon.
Willelmus Durandus ezt a misztikus értelmet tulajdonítja a mise első részének. Ez után az előjátékféle után tér rá magára a drámára és az áldozatra. De itt kommentárjai oly bőségesek és szimbolizmusa olyan gazdag, hogy lehetetlen erről fogalmat adni egy egyszerű elemzésben. Az eredetit kell ajánlanunk. Mindazonáltal eleget szóltunk róla ahhoz, hogy valamennyit láttassunk a középkor szelleméből. Rájövünk, mennyi tanítás, érzelem és élet volt a 13. századi keresztények számára egy vallásos szertartásban. Mily hatalmasan is hathatott ez a költőiség egy Szent Lajos gyengéd lelkére! Megértjük eksztázisait és könnyeit. Akit kiszakítottak elmélkedéséből, suttogva és mintegy álmából kilépve mondta: „Hol vagyok?" – Azt hitte, hogy Szent Jánossal van a pusztában, Jézus oldalán lépdel.
A régi liturgiai szerzők könyvei, melyeket annyira lenéznek a 17. század óta, kétségkívül a középkor rendkívüli művei közé sorolandók.[55] A léleknek sehol sincs ily hatalmas sugárzása. Minden realitás szétfoszlik, és átalakul szellemmé.
Az öltözet, amelyet a pap az oltárnál visel, a tárgyak, amelyek a kultuszban szolgálnak, mind megannyi szimbólummá válnak. A casula, amelyet a pap minden más ruha fölé vesz föl, a szeretet, mely minden törvény előírásai fölött való, s amely maga a legfőbb törvény.[56] A stóla, amelyet a nyaka köré illeszt, az Úr könnyű igája; s ahogyan írva van, hogy minden kereszténynek szeretnie kell ezt az igát, a pap megcsókolja a stólát, amikor felveszi és leteszi.[57]
A püspök kétcsúcsú mitrája azt a tudást jelképezi, amellyel rendelkezni kell mind az egyik, mind a másik testamentumból; két szalag van rá erősítve emlékeztetőül arra, hogy a Szentírást

[54] A *Credo* mindegyik ágazatát egy-egy apostolnak tulajdonították. A 14. századtól kezdve az apostolokat gyakran úgy ábrázolják, hogy kezükben írásszalagot hordanak, amelyre a hitvallásnak az az ágazata van írva, amelyet mindegyiküknek tulajdonítanak.

[55] Olvasni kell a következőket: AMALARIUS: *De ecclesiasticis officiis* és *Eclogae de officio missae* (9. sz.). *Patrologia.* T. CV; Rupert de TUY: *De divinis officiis* (12. sz.), *Patrologia.* T. CLXX; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS: *Gemma animae* és *Sacramentarium* (12. sz.), *Patrologia.* T. CLXXII; HUGO DE SANCTO VICTORE: *Speculum ecclesiae* és *De officiis ecclesiasticis* (12. sz., a Hugo de Sancto Victore-nek tulajdonítása kétséges), *Patrologia.*T. CLXXVII; CREMONAI SICARDUS: *Mitrale* (12. sz.), *Patrologia.* T. CCXIII; III. INCE: *De sacro altaris mysterio* (13. sz.), *Patrologia.* T. CCXVII. A 13. sz. végén Willelmus DURANDUS összefoglalja és kibővíti az ő *Rationale divinorum officiorum*ában elődeinek valamennyi munkáját. Különös, hogy a legrégebbi liturgiai szerzők, mint SEVILLAI ISIDORUS (*De ecclesiasticis officiis, Patrologia.* T. LXXXIII), nem adnak helyt a szimbolikának. A szertartások szimbolikus magyarázata a középkorhoz tartozik, és csak Amalariusszal kezdődik.

[56] DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib.III. Cap. VII.

[57] DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib. III. Cap. V.

betű szerint és lelkileg is értelmezni kell.[58] A harang a prédikátorok szava. A gerenda, amelyre fel van függesztve, a keresztet jelenti. A három szálból sodrott kötél jelenti a Szentírás hármas értelmét, amelyet hármas: történeti, allegorikus és morális értelemben kell magyarázni. Amikor kezünkbe fogjuk a kötelet, hogy megszólaltassuk a harangot, azt az alapvető igazságot fejezzük ki, hogy az írások ismeretének a cselekvésre kell támaszkodnia.[59]

A szimbolizmus ennyire állandó használata meglepheti azt, aki nem ismeri a középkori szerzőket. Mindazonáltal ne tetessük, mint a 18. századi bencések, hogy nem látunk ebben többet az egyéni fantázia puszta játékánál.[60] Ilyen interpretációkat kétségkívül soha nem fogadtak el dogmáknak; ugyanakkor figyelemre méltó, hogy szinte soha nem változnak. Például Willelmus Durandus a 13. században ugyanazt a jelentést tulajdonítja a stólának, mint Amalarius a 9-ikben.[61] De ami minket érdekel, nem annyira maga a magyarázat, mint inkább az a lelkiállapot, amelyet feltételez; ami jellemzi, az a realitás lebecsülése, az a mélységes meggyőződés, hogy e világ minden dolgán át el lehet jutni a tiszta szellemhez, meg lehet látni Istent. Ez a középkor igazi szelleme.

A művészettörténész számára nincsenek értékesebb könyvek a liturgiai könyveknél. Belőlük ismeri meg azt a szellemet, amely a képzőművészet alkotásait alakította. Mert a művészek ugyanúgy képesek voltak az anyag spiritualizálására, mint a teológusok: invencióik közül egyesek elmések voltak, mások megindítóak, megint mások pedig grandiózusak.

Így például az aacheni nagy csillárnak a tornyokkal védett erődített város formáját adták. Melyik ez a fényváros? A felirat elárulja: a mennyei Jeruzsálem. A pártázatok között a választottaknak ígért lelki boldogságokat ábrázolták a szent várost őrző apostolok és próféták mellett.[62] Nem Szent János látomásának nagyszerű megvalósítási módja-e ez?

Az a művész, aki egy füstölő fölött a három zsidó ifjút ábrázolta a kemencében, egy szép gondolatot tudott szemléltetni.[63] Úgy tűnt, mintha a lángból felszálló illat maga a vértanúk imája lenne.

Ezek a jámbor kézművesek műveikbe átvitték lelkük egész gyengédségét.

Egy másik, még találékonyabb, egy püspöki pásztorbot görbületének olyan kígyó formáját adta, amely szájában egy galambot tart. Ily módon akarta emlékeztetni a pásztort arra a két erényre, amelyek hivatalához illenek. „Rejtsd a galamb szelídségét a kígyó eszessége alá" – szól

[58] DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib. III. Cap. XIII.

[59] DURANDUS: i. m. (9. j.) Lib. I. Cap. IV.

[60] Ld. a Honorius Augustodunensisről szóló címszót: *Histoire littéraire de la France,* XII.

[61] Amalariustól Willelmus Durandusig valamennyi liturgiai szerző a stólát az engedelmesség szimbólumává teszi. AMALARIUS: *De ecclesiasticis officiis.* Col. 1097; RUPERTUS: *De divinis officiis.* Col. 22; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS: *Gemma.* Col. 605; HUGO DE SANCTO VICTORE: *De officiis ecclesiasticis.* Col. 405; SICARDUS: *Mitrale.* Col. 75; III. INCE: *De sacro altaris mysterio.* Col. 788.

[62] *Annales archéologiques.* T. XIX, 70. és CAHIER: *Mélanges d'archéologie.* T. III. I. skk.

[63] Lille-i füstölő, *Annales archéologiques.* T. IV, 293. és t. XIX, 112; Reiner de Huy műve.

a pásztorbotra vésett két verssor.[64] Egy másik pásztorbot is egy kígyót ábrázol, amely a Szüzet hasztalanul fenyegeti a szájával; a görbületben az angyal hirdeti neki, hogy ő hozza majd világra a kígyó legyőzőjét.[65]

A művészek gyakran pontosan visszaadták a liturgikus szerzők által tanított doktrínát. A Sainte-Chapelle szentélyében a szobrászok a tizenkét oszlophoz tizenkét, felszentelési kereszteket tartó apostolszobrot állítottak. Valóban, a liturgiai szerzők tanúsítják,[66] hogy amikor a püspök templomot szentel, kereszttel kell megjelölnie a hajó vagy a kórus tizenkét oszlopát. Ezzel jelzi, hogy a templom igazi pillérei a tizenkét apostol. Ezt a szimbolizmust a lehető legszerencsésebb módon szemléltették a Sainte-Chapelle belső terében.[67]

A 13. században minden vallási kellék a szellem által alakított anyagot mutatja. A szószéken Szent János sasa tárja egészen nagyra a szárnyait, hogy tartsa az evangéliumot.[68] Szép, hosszú ruhás angyalok körmenetben hordozzák azokat a kristályhengereket, amelyekben a szentek és a vértanúk csontjai nyugszanak. Az elefántcsont Madonnák kinyithatók, és mutatják, hogy a szív helyén beléjük van vésve az egész szenvedéstörténet.[69] A katedrális szentélyében az egész város fölött uralkodó, gigászi angyal fordul a nappal együtt, és ad minden órának természetfeletti értelmet.[70]

A fentiekből levonható a következtetés, hogy a középkori művészet kiváltképpen szimbolikus, s hogy formája majdnem mindig a szellem könnyű leple volt.[71]

---

64 CAHIER: *Nouveleles Mélanges d'archéologie. Ivoires,* 28.

65 A Louvre-ban, Galerie d'Apollon.

66 L. SICARDUS: *Mitrale.* Lib. I. Cap. IX. *Patrologia.* T. CCXIII. Col. 34.

67 A ma látható szobrokat, négy kivételével, újra faragták (F. de GUILHERMY: *Description de la Sainte-Chapelle.* Paris, 1887. 41.). A tizenkét apostol ugyanígy a tizenkét oszlophoz volt illesztve a párizsi Saint-Jacques-des-Pélerins templomban (*Revue de l'Art chrétien,* 1896, 399).

68 A dijoni Chartreuse-ben az evangéliumolvasó pult egy oszlop volt, amelynek tetején egy főnix állt. A körülötte elhelyezett négy állat szolgált pulpitusként. Ha az evangélium, melyet olvastak, Szent Márké volt, a könyvet az oroszlán fölé tették, s a tulokra, ha Szent Lukácsé stb. (MOLÉON: *Voyage liturgique,* 156).

69 Az a nyitható Madonna, amely valamikor a Louvre elefántcsont-gyűjteményében volt, alighanem egy hamisító műve. Van azonban egy (nagyon sérült) eredeti nyitható Madonna; ld. MOLINIER: *Ivoires.* 177, in: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris, 1896. Időközben egy másikat is közöltek; ld. Lecler abbé és Verneilh báró, *La Vierge ouvrante de Boubon.* Limoges, 1898.

70 A chartres-i székesegyház szentélyén, az 1836-os tűzvész előtt. Villard de Honnecourt Albumában (fol. 22^{v}) magyarázza az angyalt mozgató gépezetet.

71 A középkori archeológia egyik legtovább vitatott kérdése volt a templomok tengelyelhajlása, amelyet oly gyakran észlelünk a kórus táján. Egy ilyen szabálytalanság vajon a véletlen műve, anyagi természetű nehézségeké, vagy egy misztikus szándékot kell-e látnunk benne? Nem arra akartak-e emlékeztetni, hogy Jézus Krisztus, akinek képe a templom, fejét lehajtva halt meg a kereszten? – Viollet-le-Duc nem nyilatkozik, egészen elismerve, hogy egy ilyesféle eszme tökéletesen összhangban lenne mindazzal, amit tudunk a középkor szelleméről (*Dictionnaire raisonné de l'architecture, Axe* címszó). A magam részéről sokáig hajlottam arra, hogy a tengelyeltérést misztikus irányban értelmezzem. Az a figyelemre méltó emlékirat, amelyet R. DE LASTEYRIE úr szentelt ennek a kérdésnek (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* T. XXXVII. 1905) meggyőzött arról, hogy ennek az eltérésnek nem lehetett szimbolikus jelentése.

Ezek a középkori ikonográfia általános jellemzői. Vagyis a művészet írás, számtan és szimbolika egyszerre. Ebből mélységes harmónia keletkezik. A katedrális portálján a szobrok rendje valami zenei dolog. Valójában mindezek nem egy zene elemei? Nem találunk-e a számok törvénye szerint csoportosított jeleket? És nincs-e a formák mögött megpillantott sokszoros szimbólumokban valami a zene meghatározatlanságából? A középkor szelleme, melyet oly sokáig félreismertek, harmonikus szellem volt. Dante *Paradicsom*a és a chartres-i előcsarnokok szimfóniák. Egyetlen művészet sem érdemes arra méltóbban, mint a 13. századi, hogy „megszilárdult zenének" nevezzük.

Amikor nem a hely természete diktálja, kitűzési hiba eredménye, és mindig a munkák újrakezdésének felel meg. Azok az igen pontos példák, melyeket de Lasteyrie úr felhoz, semmi kétséget nem hagynak. Emlékirata szinte azonnal kiváltotta Anthyme Saint-Paul csatlakozását, aki sokáig a szimbolikus értelmezés egyik vezéralakja volt (*Bulletin monumental,* 1906). Elvetve ezt a szimbolikát, semmi sem marad Mme Félicie d'Ayzac elmés levezetéseiből, aki szerette volna bizonyítani, hogy a párizsi Notre-Dame oldalán nyitott kis kapu, a „porte rouge" lenne a megfelelője a Jézus Krisztus jobb oldalán a lándzsa által ütött sebnek (*Revue de l'Art chrétien,* 1860 és 1861). A szimbolikának elég helye volt a középkori művészetben ahhoz, hogy ne kelljen elfogadnunk a modern interpretátorok álmodozásait.

Hans Tietze

A művészettörténet megelevenítése

(1925)

Újra mindenfelől azt hallani, hogy meg kell eleveníteni a tudományt. Ez az utóbbi években kritikus erejűvé fokozódott követelés ahhoz a kívánalomhoz hasonlítható, amely a képzőművészetben „a természethez való visszatérés” jelszavával támad fel időről időre. Ahogy Konrad Lange ábrázolta görbéjén a művészet fejlődését, melyben a *„naturalista”* és *„idealista”* periódusok váltják egymást, úgy lehetne szabályszerű sorrendbe állítani a tudomány alakulásában az életközeliség és az életidegenség időszakait, és ahogy az összehasonlításul idézett területen, itt is meg lehetne állapítani, hogy a két tendencia feltételezett egymást kizáró ellentétessége csupán látszólagos és hogy valójában két olyan poláris erőről van szó, amelyek a fejlődésnek minden stádiumában jelen vannak és – nem annyira mennyiségi növekedésük okán, mint inkább egyoldalú pszichikai beállítódás következtében – váltakozva jutnak túlsúlyra. Tehát az a döntő, hogy a különböző korok számára mi számított „természetesnek” [Natur] vagy „természetellenesnek” [Unnatur], mi volt az, ami alapvetően befolyásolta a tudománynak az élethez való viszonyát; az „elevenségtől való megfosztás” [Entlebendigung] is határozott kiállás egy bizonyos életfelfogás mellett, olyan átalakító eljárás, amely a tudomány anyagát igyekszik valamiképpen az élet szolgálatába állítani.

Nem véletlen, hogy „a szellemtudományok e válsága” – ahogy Strzygowski terjedelmes könyve tanúsítja – különösen markánsan mutatkozott meg a művészet tudományos kutatásában, hiszen ez nem csupán a tudományos szakterületek egyike, amely részese az általános szellemi változásnak, hanem egyszersmind magában foglalja ennek a tudománynak az anyagát is, a *művészetet magát,* melyre szintúgy ugyanaz az átalakulási folyamat hat, ezért itt két, ugyanazon irányba ható komponens erősíti egymást. A művészettudományok számára a művészet korántsem puszta tudásanyag, ugyanis mielőtt azzá válna, más szervekkel közvetlenebb módon már felfogják, és ezért a művészettel való mindennemű foglalkozás – legyen bár megismerő, mint az esztétáé vagy a történészé, legyen elrendező és megőrző, mint a műemlékvédőé vagy a múzeumi emberé – a kor aktuális művészetakarásának függvénye, egy funkciója annak az erőnek, amely a művész alkotó tevékenységében még világosabban nyilatkozik meg. Ez a felfogás, amely meggyőződésünk alapelvévé vált, hogy ugyanis mindig az eleven művészet őrzi a kulcsot a holthoz, már részét alkotja egy elvi szempontból új felfogásnak. Az előző nemzedék úgy vélte, hogy a történeti művészethez való viszony teljességgel különválasztható a modern művészethez való viszonytól és külön is válik tőle.

Alois Riegl, akit az előző nemzedék leghivatottabb szószólójaként tisztelünk, egyszer a következő paradoxont fogalmazta meg: valószínűleg az lehet a legjobb művészettörténész, akinek egyáltalán nincs személyes ízlése, mivel csak így biztosítható ítéletének teljes objektivitása. Mi viszont azt mondanánk, hogy akit semmilyen személyes viszony nem fűz korának művészi vágyaihoz, az jó művészettörténész sem lehet, és példaként éppen Alois Rieglt említenénk, aki azért tudott olyan rendíthetetlen és látszólag fagyos objektivitást tanúsítani a népvándorlás művészete és a barokk iránt, mert megvolt benne az a kifinomult érzék, mely alapján megelőlegezte a közelgő - és időközben valósággal divattá terebélyesedő – fogadókészséget ezek iránt az ő idejében még többnyire figyelemre nem méltatott irányzatok iránt. Annak az önáltatásnak, amely nem engedte meg, hogy a nagy történész az objektivitás akarása közepette belássa, hogy tudományos beavató-honosító erejének forrása a művészet eleven, sőt még meg sem született értékei iránti vájtfülűségéből fakad, sajátos pendant-ja bizonyos modern kultusz-irodalmárok izgatott ágálása, akik azt képzelik, hogy ujjukat a kor ütőerén tartják, mivel megállás nélkül annak elevenségét emlegetik és ezáltal maradéktalanul fölényben érzik magukat a régebbi művészettudománnyal szemben. Minthogy minden divatnak hódolnak, azt hiszik, hogy – a tudomány értelmében – *modernek.*

Van ebben egy alapvető tévedés. A tudomány megelevenítése pusztán népszerűsítéssel bizonyosan nem lehetséges. Demokratikus fejlődésünk lényegében rejlik, hogy lehetőség szerint minden ismeretet szóban és írásban terjeszteni kell és felkínálni a nép valamennyi rétegének, de ez a terjesztés mindig csak egy meglévő szubsztancia kiterjesztése. Ha az holt, attól sem lesz elevenebb, hogy sokaknak válik hozzáférhetővé, még akkor sem, ha a napi zsargon fűszerével öntik is nyakon.

Mert a művészettörténet megelevenítését *bemutatásá*nak megelevenítésével sem szabad összetéveszteni. Bármennyire kívánatos is, hogy a pedáns iskolai hangnem helyébe, amely valamikor az egyetlen tudományhoz méltó beszédmódnak számított, egy olyan friss nyelv lépjen, amelyet minden ízében a kor érzülete itat át, arra azonban nincs szükség, hogy a szerző egy kor áradó szellemi áramlatainak legérzékenyebb instrumentuma legyen, aki a legavatottabban követi a napi divat minden stiláris bukfencét és úgy tesz, mintha azzal, hogy azt az aktuális expresszionizmus nyelvi köntösébe burkolja, a művészethez férkőzne közelebb. A költői intuícióból merítő értelmezés mindazonáltal kétségtelenül alkalmas lehet arra, hogy megvilágítsa a műalkotások homályos pontjait, ám a magyarázat e fajtája a tudományos szférán kívül zajlik.

Ugyanis a tudomány csak ismeretet nyújthat. Ha a tudomány megelevenítése a cél, akkor holt tudás helyett olyan ismereteket kell nyújtania, amelyek azért életértékek, mert a kor életértékeknek érzi őket. Általános szellemi habitusából fakadóan nem minden kor keresi és találja meg ugyanazt a művészet produktumaiban, felfedezheti a maga lényegi értékeit a filozófiai hipotézisekben, melyek kontrollálják, azokban a történeti ismeretekben, melyek közvetítik, különleges művészi sajátosságaikban, továbbá keletkezésük idejének általános

eszméivel való átitatottságukban. Mindamellett tudatában vagyunk annak, hogy ma fordulat küszöbén állunk. Az előző nemzedék művészettörténeti beállítottságának, mely a tizenkilencedik század osztályozó pozitivizmusának felelt meg, teljes szellemi kielégülést szavatolt a tények lehetőleg pontos rögzítése. Mi, maiak viszont úgy érezzük, hogy túlhaladtunk azon, hogy azt akarjuk rekonstruálni, 'milyen volt egykor valójában', és nem is elsősorban azért, mert azt szükségtelennek vagy lehetetlennek tartanánk, hanem sokkal inkább azért, mert számunkra magától értetődőnek tűnik. Ami az egyik nemzedéknek az elérendő tudományos cél volt, az – a tudomány egészséges szerves fejlődésének megfelelően – a következő generáció számára bele kell hogy ágyazódjék abba a fundamentumba, amelyen a további építkezés zajlik.

Ilyen viszonyban áll a művészettörténet új szellemtudományi felfogása a korábbi nemzedék fejlődéstörténeti szemléletével. Működésében ez utóbbi legfőképpen arra törekedett, hogy a művészet önálló területét és vele a művészettörténetét is a lehető legpontosabban rögzítse és elhatárolja a többitől. A tizennyolcadik század esztétikájának nyilvánvaló utóhatásaként a művészetnek, az érdekmentes tetszés területének egy minden egyéb érdek szféráján túli tartományt jelöltek ki; a művészet a történész számára is olyan tárgy, melynek a szellem más területeitől való különbözőségét kidolgozni a legfőbb feladata. A művészet autonóm, és minden ízében a művészeti fejlődés megelőző fázisában kikristályosodott elemekből magyarázható.

Következésképpen minden probléma benne rejlik a műalkotásokban magukban, melyeket egy külön, azok specifikus sajátosságaiból levezetett törvényszerűség ural, melyeket időbeli és kauzális kapcsolat köt össze, s ekként alkotnak egy olyan láncolatot, amelyet fel kell tárni. A művészet tehát bizonyos értelemben légüres térben helyezkedik el, önnön magából kell megadnia a lényeges felvilágosításokat magáról. Nem tagadható a szerepük a legkülönfélébb természetű erőknek, amelyek más szférákból – a gazdasági, a vallási, a politikai élet szférájából – hatnak a művészetre, ezek azonban a művészet alapvető autonómiájával szemben mégis inkább a feltételként adott körülmények és indító ösztönzések szerepét játsszák, és a művészet fejlődéstörténetében csak akkor kapnak részt, ha már formává alakították át őket.

Hogy a művészettörténeti tájékozódás egybevág a művésziével, az belátható, mivel a tizenkilencedik században ez utóbbinak is a maga elvi különösségéről való meggyőződése jelentette a legfőbb törvényt. Ez az autonómia volt az erőssége és a gyengesége, az önreflexió nélkülözhetetlen stádiuma, amely lehetővé tette utolsó legsajátabb erőinek mozgósítását: ahogy a l'art pour-l'art alkotóművészetének az impresszionista korszak alaphangulatára volt szüksége ahhoz, hogy kiszabaduljon a filozófiai, illusztratív, dekoratív függőségből, úgy a művészettörténetnek sem lehetett semmi más hasznosabb, mint hogy közegének sajátosságait minden irányban a legnagyobb intenzitással tudatosítsa.

Azonban az önelégült magának-valóság [In-sich-ruhen] e pillanata természetszerűen csak egy átmeneti stádium lehet; minden emberi tevékenység szellemi kontinuitásának lényegéből

fakad, hogy egy efféle konstrukció eleven összefüggéseket szakít szét. A szerencsésen kivívott önállóság folytán a művészet veszélyes elszigeteltségbe kerül. A reakcióképpen bekövetkező visszatörekvés az egészhez -- egyik fölöttébb jellemző ismérve a válságnak a mai művészetben, melyet, miután az előző nemzedékek az emberiség csúcsaira emelték, megriasztott a maga istenhez való hasonlósága és védősáncai mögül nyomul vissza az élet piacára. A művészet többé nem arra törekszik, hogy önmaga szolgálatában lelje örömét, feladatait a kort uraló gondolat- és érzéstartományokból várja. A művészetfelfogás efféle elvi változásával annak történeti értelmezésében is változásnak kell végbemennie, a továbbiakban kibontakozó művészetnek az autonómiáról való lemondása vissza kell hogy hasson a művészettörténeti gondolkodásmódra is. A létrejövő műalkotás újra a legváltozatosabb szellemi életteljesség kifejezése kíván lenni, a már létrejött műalkotást pedig ebben a társadalmi funkcióban kell értelmezni. A műalkotás totalitása kezd ellenállni annak az elemző eljárásnak, melynek oly sokáig alá volt vetve, szerves egysége győzedelmesen bukkan elő a történeti módszer választóvizéből.

Minden műalkotás különböző általános szellemi szükségletek és egyszersmind igen különböző művészeti problémák kifejeződése; ahogy alkotójának egész világfelfogásáról, sőt korának, népének, társadalmi közegének nézeteiről és meggyőződéséről is a legsokrétűbb módon tanúskodik, úgy megközelíteni is fölöttébb különböző művészeti problémafelvetésekkel lehet. Elméletileg korlátlan azon művészeti fejlődésvonalak száma, melyek egy műalkotásban összefutnak; minden történeti vizsgálódás csak egyet-egyet tud közülük kiragadni és következetes vizsgálódással elkülöníteni, de még ha lehetséges volna is az összeset megragadni, akkor sem magával a mű egészével szembesülne, hanem mindig csak egy másolatával, egy eszmei absztakcióvá transzformált változatával. Minden formai sajátossága csak a [mű] héját alkotja, a magja az, ami általános szellemi erőket képes magában koncentrálni. Korának egész történeti élete nem csupán tükröződik a műalkotásban, hanem az maga is része e történeti életnek. Számunkra a művészet már nem egy olyan különös médium, amely, akár egy tükör, formává transzponálja azt, ami a szellem más szféráiból feléje áramlik, hanem felfogásunk szerint ez a forma elválaszthatatlan része annak az elevenségnek, amely itt éppúgy fejti ki hatását, mint máshol. Itt, akárcsak más területeken, olyan sajátos törvények szerint fejti ki hatását, amelyek éppen csak ennek a területnek sajátjai. Olyan ez, mint amikor egy szobrász rajzol vagy agyagot mintáz vagy márványba vés; ezt a formát mindig technika és anyag diktálja és mégis a szellem az, ami lényegi módon hat, minden esetben egyként. Ami szellemtörténeti vizsgálódásunk tekintetében ma leginkább érdekel bennünket, az éppen az a szellem, ami az egyedi művészi jelenségek mögött van – nemcsak opikai, hanem kauzális értelemben, nemcsak az, ami felismerhető bennük, hanem az is, ami létrehozta és napvilágra segítette őket. Ez az alkotó szellem – a művészet egyik legeslegsajátabb antinómiájánál fogva – egyszerre individuális és egyének feletti. Mert a művészi tevékenység abszolút egyéni – minden műalkotás alkotójának személyes teremtő erejében gyökerezik – és mégis társadalmi

kötöttségű, a művész csak önmagát fejezi ki, ám azzal, hogy ezt teszi, egyúttal azt is kifejezi, amit a többiek éreznek, érezhetnek, érezni akarnak, úgy, hogy a művész individuális tehetsége révén felszabadítja azt, ami bennük felszabadításért küzd. A művészet újra meg újra azt ragadja meg, ami a kornak általános sajátja és ezt transzponálja az individuálisba, szüntelenül azt az életet transzponálja a maga szférájába, ami megragadja.
Belátható, hogy a művészetnek egy efféle felfogását az a veszély fenyegeti, hogy merő absztakcióba vész bele. A műalkotást különböző fajta szellemi erők közös helyének tekinteni még veszélyesebb lehetne, mint egymást metsző formai fejlődésvonalak puszta metszéspontjának megtenni. Ezért volt helyénvaló az a megérzés, hogy a vérszegénység az a kór, ami itt fenyeget; a műalkotás annak a veszélynek teszi ki magát, hogy egy szerves egészből eszmék puszta hordozójává válik; a materialista veszély helyébe a spirituális veszély lép. Azonban éppen a művészinek az általános szellemiben való cementezése alkalmas arra, hogy megszüntesse ezeket az aggályokat; minden korábbinál erősebben vetődik fel, hogy a műalkotás mindezen áramlatokban csak azért kaphat részt, mert ember alkotta. A maga feloldhatatlan maradványával az egyén képezi azt a centrumot, amelyben minden formai fejlődéssor és szellemi áramlat összekapcsolódik. Az individuális megnövekedett tisztelete ellensúlyozza a művészet társadalmi funkciójába való fokozott betekintést.
Olybá tűnik, hogy a jelen számára a művészettörténet igazi megelevenítése ennek a folyamatnak a megragadása, azaz annak a szellemnek a megértése, amely a művészi formákban így és nem másképp nyilatkozik meg. A datálási és lokalizálási kérdések vagy a művek attribúciója magában véve ma teljességgel másodlagosnak tekinthetők, nem mintha ezek katalogizáló értékét vitatnánk és mondjuk megengedhetőnek tartanánk, hogy hanyagul és pontatlanul kezeljék őket, mindez azonban – még ha a legnagyobb lelkiismeretességgel végzik is - csupán előkészítő tevékenység. Nem az a lényegi művészettörténeti teljesítmény, hogy X mestertől elvitatunk vagy neki tulajdonítunk egy művet, hanem az, hogy ennek az elvitatásnak vagy neki tulajdonításnak alapján a művész arculatát teljesebben és erőteljesebben állíthassa elénk! És ugyanígy váltak mára a tiszta formaproblémák azon fundamentummá, amelyen új feladatok keletkeznek.
Hogy miképpen változik a térhez való viszony, hogyan bővülnek az egyedi forma kiküzdésének lehetőségei vagy változik a színfelfogás, mindez már nem olyan dolog, melyet saját érdekessége kedvéért kísér figyelemmel és elemez az ember. Ezek elemeire bontása azért izgalmas számunkra, mert mindezek a folyamatok a szellemi erők életét fejezik ki. Azokét a szellemi erőkét, melyek a korhoz tartoznak, melyeknek azonban ahhoz, hogy kifejthessék hatásukat, szükségük van arra, hogy az alkotó individuum összefoglalja őket. Minden rejtély megfejtése a művész misztériumában keresendő. A művészettörténet is minden korábbinál határozottabban érzi, hogy a fejlődési szakaszok viszonylagosságában itt kell abszolút pozíciót keresnie; csak a művészből kiindulva képes közelebb jutni a művészethez. Új tanulságokra akkor számíthatunk, ha a régivágású monográfiában megszokottnál intenzívebben

összpontosítunk az individuális jelenségre; ebből a tárnából, amelybe szenvedéllyel tántorodunk, számos keresztjárat ágazik szét a névtelen művészet tágas birodalmába. Nem az a lényeg, hogy a művészt művek bizonyos csoportjának alkotójaként határozzuk meg, hanem szellemi totalitásként kell megragadnunk, mint olyan lényt, amely aktív és passzív értelemben érző és gondolkodó részese a maga korának. A nagy művészt nem csupán a művészet történetében, hanem az emberiség történetében is az avatja eseménnyé, hogy zsenialitásától késztetve alakítja át azt az anyagot, amely korának legbensőbb elevenséget képviseli. A nagy és kis mesterek között csak fokozati különbséget megállapító felfogás helyébe, amely egy fejlődési láncolat minden tagját lényegében egyenértékűnek ítélő szemléletnek felelt meg, egy jelentőségteljes döntés lép; a szellemtudományos alapokon álló művészettörténet ismét elismeri a történelem monumentális értelmének elsőségét. Számára minden történelemben az a döntően fontos, ami közvetlenül eleven hatássá váltható; számára a művészet történetében az a lényeges, amit a művészet az emberiség örök szellemének részeként meggyőzővé képes tenni. Úgy elevenít meg, hogy azokhoz a forrásokhoz vezet el, amelyek valóban elevenek.

Julius von Schlosser

A képzőművészet „stílustörténete“ és „nyelvtörténete“. Visszatekintés

(1935)

Egy művészettörténész itt következő fejtegetései, melyek szakterületének alapproblémáját tárgyalják, nem esnek a beképzeltség ama hibájába, hogy valami átütően újat és meghatározót tegyenek le az asztalra. Hanem, ahogy mondani szokás, ezek a fogalmak már nagyon is benne lógnak a levegőben, és – főképp, ami az értekezés címében olvasható első fogalmat, a „stílustörténetet” illeti – már régóta ismert meghatározások, még ha, kiváltképp német földön, csak nagyon részlegesen vonultak is be a köztudatba, legkevésbé az ország szűkebb határain belül. Ami a másodikat illeti, a „nyelvtörténet” fogalmát az irodalom- és a nyelvtudomány különválásakor ugyan már régen meghatározták, a mi „szakmánk” számára pedig sejtéssé vált, de világosan és egyértelműen mi még nemigen írtuk le. Maga az első fogalom is közelebbi magyarázatot igényel, különben túlságosan fenyegetne annak a félreértésnek a veszélye, hogy most az úgynevezett „objektívről” vagy a „korstílusról” van szó, amely elnevezés ugyan régóta használatos, különösen az építészettörténetben, ahol ennél több kárt már nemigen tud okozni. Most ugyanis a *stilus* szó eredeti, etimológiai és originális jelentéséről fogunk beszélni, a mester „palavesszőjéről”, kézjegyéről, azaz arról, amit az olaszok eredetileg a „maniera” alatt értettek. Tehát arról, amit az igazi és egyedül autonóm értelemben „a művészet történetének” kell nevezni, és teljesen közömbös, hogy szem- vagy fülművészetről, építészetről és képzőművészetről, zenéről vagy költészetről van-e szó. Így a gondolatmenetből kizárható az „Egészről”, a „művészetek” és azok „műfajainak” belső törvényeiről alkotott régi rögeszme, – Croce szavával élve – a „lessingi tévedés”, jóllehet e tévhit azóta is folyamatosan blamálja magát. Nem is volt még olyan rég, hogy Theodor Lipps, a müncheni esztéta a „szobrászat művészeti bűneiről” értekezett, és ez a szószékhez illő kifejezés már önmagában jellemzi azt a kicsinyes felvigyázói felfogást, amelyből származik. Ha a belátó ember számára az első fogalom már nem is jelent problémát – vagy legalábbis nem kellene, hogy jelentsen –, a másodiknál a kérdés valójában még felvetésre és megoldásra vár. Hiszen létezik-e ténylegesen a beszélt nyelvvel összevethetően a képzőművészet „nyelve”, és ha igen, hogyan és milyen módon elképzelhető és lehetséges ennek a „művészeti nyelvnek” a története?

A megismerés megélés, legalábbis annak kellene lennie, így engedtessék meg pár szóban egy személyes visszatekintés. Méghozzá arra az elmúlt negyven évre, amióta ezek a problémák

elkezdtek foglalkoztatni, és a körülbelül ugyanilyen hosszú, de már a végéhez közelítő egyetemi előadásaimon többször megpróbáltam őket a magam és mindazok számára megvilágítani, akik meg akartak hallgatni – eleinte természetesen naiv és tökéletlen módon. Hiszen még a művészettörténet pozitivista időszakából jöttem, amely – és ez bizonyosan gyógyító hatású és önmagában szükséges visszalépés volt – minden filozófiai és különösképp esztétikai megfontolást meg akart tagadni, és azt az ominózus szót, hogy „szép" teljesen száműzni kívánta, mivel ez a szó valóban túlságosan az akadémizmus és a klasszicizmus szagától bűzlött, és mindenféle zavaros értelmezéssel is terhelt volt. Mindehhez az akkoriban dívó, élő „naturalista" művészet is hozzátette a magáét, és még egyáltalán nem volt olyan régen, amikor egy olyan kifinomult elme, mint Gustav Theodor Fechner az esztétikáját „alulról" kívánta felépíteni. Ehhez a szatírát persze a drezdai Holbein-Madonna valódiságáról szóló 1871-es „népszavazás" biztosította, amelyből – a Darmstadtban őrzött *eredeti* Madonna-kép helyett – a drezdai változat jött ki győztesen. Hogy minden filozófiai alapvetés elutasítása szintén a magunk megtévesztése, illetve önmagában lehetetlen, azt Leo Spitzer már évekkel ezelőtt bebizonyította egy nagy tudású elméről írott tanulmányában, amely Hermann Hettnerről szólt; és szinte tragikomikus, ahogyan a klasszicizmus látszólag teljesen száműzött elmélete – természetesen egy erősen és szabályosan megépített, az elmélet *saját* szempontjából szinte megrengethetetlen rendszer – mindenhol a felszínre bukkan ott, ahol a pozitivizmus vékony vakolata peregni kezd. Zöldfülű egyetemistaként – szinte véletlenségből – eltévedtem a schellingi művészetfilozófia útvesztőjében, amiről akkoriban mélyen hallgatni kellett, mivel a romantika nagy filozófiája teljesen számkivetett volt, és a bécsi egyetem, amelynek a hallgatója voltam, a herbartizmus utolsó fellegvárának számított – az esztéta Zimmermann és a pedagógus Vogt éltek és tanítottak ott akkoriban. Mindenesetre az utolsó nagy német gondolkodók tanainak erőteljes formalizmusa nagyon megcsontosodott formában ért el hozzánk, ifjakhoz, akik éretlen Wagner- és Bruckner-rajongók voltunk akkortájt, és még a – legalábbis kívülről nézve – herbartista „formalista" Hanslick túlontúl híressé vált és folytonosan újra kiadott könyvecskéjét a zenei szépről (Vom Musikalisch Schönen, 1856) is legszívesebben hamuvá égettük volna. De ebből a sugárzó szellemi erőből valami mégis megmaradt a levegőben, sőt, amiben sosem kételkedtem, nyomai felfedezhetők még a kb. csak nyolc évvel idősebb barátom, Alois Riegl saját akaratú gondolkodásában is, aki ugyanebben a légkörben nőtt fel. Mindazonáltal volt itt valami, ami minket, „filológiailag" kitűnően képzett történészeket a perifériáról – az idealista fiatalemberek számára veszélyes magas lengésnél sikeresebben – bevezetett a tisztán művészettörténeti szemléletmód centrumába: Heinrich Wölfflin, a velünk egyidős Burckhardt-tanítvány írásai akkoriban ugyan még nem voltak ránk hatással; e tanok csak akkor váltak fontossá, amikor a generációnk elkezdett saját magáról gondolkodni. Ez a századforduló környékén volt. Magamról annyit mondhatok, hogy akkoriban,

mint Dante hatszáz évvel korábban – nel mezzo del cammin di nostra vita – egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, amelyből nem látszott kiút, habár éppen akkortájt, a régi évszázad végén és az újnak az elején, az egykor törvényen kívül helyezett esztétika új, buja növekedésnek indult, ami azonban azt a bizonyos erdőt, úgy tűnt, még sötétlőbbé és kiúttalanabbá tette. Azokban az időkben forró igyekezettel tanulmányoztam a német esztéták, többek között Lipps, Volkelt vagy Dessoir vaskos köteteit, de még kicsiny hasznot sem tudtam húzni belőlük, noha bőségesen tele voltak aggatva a művészettörténeti olvasottság – és jóval kevésbé az egyéni vélemény – színes firhangjaival; ezek mára már könyvtáram egyik legsötétebb sarkában alusszák örök álmukat. Mindamellett azonban igencsak jellemző volt, hogy felbukkant köztük egy *művészettörténész*, Konrad Lange, aki szükségét érezte, hogy egy saját művészetfilozófiai rendszert két vastag kötetben kiadjon magából, egy állítólag *pozitivista* és naturalista művészeti tan utolsó, részben elég naivnak tűnő kísérletét, amely már 1901-ben, születése órájában is elavultnak és idejétmúltnak számított.

És ekkor jelent meg – Vergilius, ha, nagyon is arcátlanul, a dantei fonalat tovább kívánom szőni. Lágy és kegyes kezét fogva találtam meg a kiutat abból a gonosz erdőből, amelyben mindenféle mesés jószág szemem és fülem összezavarta. Ez ugyanakkor egy ma majdnem harmincéves szellemi barátság kezdetét jelentette, amely még a világháborút is túlélte. 1902-ben jelent meg ugyanis Bendetto Croce mára világszerte nagy hatással bíró szellemfilozófiájának első kötete őskiadásban, az *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Ha nem lenne ízléstelen és értelmetlen a dantei hasonlatot agyoncsépelni, azt mondanám, hogy ezután nem sokkal életre kelt az én Statiusom is, Karl Voßler, Croce régi és szívbeli barátjának személyében; már korai írásai is erősen felvillanyoztak, közülük is különösen *A nyelv mint teremtés és fejlődés* [Sprache als Schöpfung und Entwicklung].

Croce *Esztétiká*jának alapproblémáit, melyeket példaértékű átláthatósággal és tömörséggel foglalt össze különösen 1913-as „kiskátéjában", itt nem tudjuk és nem is szükséges elismételnünk. Hiszen mindenki, akinek a művészet ősjelensége, és minden, ami annak „történetét" [Geschichte] alkotja – Croce főművének negyedik, egyben utolsó kötetét ugyanis tudvalevőleg a priori az összes filozófia „másik" oldalaként értelmezett történelem [Historie] problémájának szentelte a kanti szintézisben –, tehát mindenki, akinek mindez szívügye (és itt elsősorban a „művészettörténészre" gondolok), az már bizonyára megismerte Croce alapvetéseit. Maga Croce – az *ars uná*ról alkotott alapvető meggyőződése ellenére – ismételten tárgyalta a képzőművészetek történetének elméletét is. Majd' egy évtizede, hogy megpróbáltam e tanulmányok közül a legfontosabbakat a német művészettörténészek számára is hozzáférhetővé tenni, mint ahogy azon is munkálkodtam, hogy a német olvasóközönség számára közvetítsem azokat a gyakorlati módszereket, amelyeket Croce – amúgy eredendő és ma szintúgy valódi történészként – esztétikai

beállítottságából kiindulva mindenekelőtt hozzá a kezdetek óta különösen közel álló költészet területére alkalmazott. Mindenekelőtt itt Goethéről, Dantéról és Ariosto „trilógiájáról", Shakespeare-ről és Corneille-ről írott könyveire gondolok, illetve a költészet és nem-költészet (Dichtung und Nichtdichtung) gyűjteményéből származó rövidebb esszéire. Hogy ennek alig volt nagyobb hatása, mint ami egy kicsiny körre – főképp a hozzám legközelebb álló hallgatók körére – kiterjedt, annak okai részben saját hiányosságaimban rejlenek, de sokkal inkább még mélyebben keresendők: elsősorban a latin és germán lét között tátongó szakadékban, ahol vonzás és taszítás, úgy tűnik, sokkal inkább egyensúlyban van, mint Nyugat- és Kelet-Frankföld ellenségeskedő testvérei között.
Mindkét általam említett, hozzám szorosan kötődő férfi, akiknek öles szellemi lépteivel csak fáradságos távolságból tudtam lépést tartani, éppen 1900 körül – amikor is jelenünk összművészetében jelentős fordulat, azaz egy új nyelv vált hallhatóvá és láthatóvá –, tette meg a döntő lépést egy új-idealizmus irányába. Voßler 1904-es *Pozitivizmus és idealizmus a nyelvtudományban* [Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft] című könyvecskéje ezt a dilemmát már a címében előrevetíti, és megvan annak is a nyomós oka, hogy 1922-ben, az 50. születésnapja alkalmából, Voßler barátai és tanítványai által kiadott emlékkönyv az *„Újidealista filológia"* [Neuidealistische Philologie] címmel jelent meg. És Croce, aki ifjúkora óta otthonosan mozgott a német szellemi életben és a nápolyi akadémiáról jött, amely a hegelianizmus utolsó fellegvára volt (bár egészen más mércével mérve, mint ahogy Bécs ugyanakkor a herbartizmus utolsó menedékének számított); és aki egy, még a németek által is elfelejtett nagy romantikus gondolkodó, Schleiermacher emlékezetét elsőként felélesztette, ő volt az, aki – olaszként szinte megfoghatatlan teljesítményként – Hegel *Enciklopédiá*ját lefordította az anyanyelvére. Croce, aki mégis olyan mélyen gyökerezik „nagygörög" talajában, hogy szinte felismerhetnénk benne egy késve született hellén arcvonásait, abban a talajban, amely Aquinói Szent Tamás – teljes Itália filozófiai megismerésének primátusával eltöltött – napjairól tudósít. Croce ugyanakkor újból kivívta dél-itáliai hazájának két nagy bölcselője, név szerint Giambattista Vico, a dél mágusa, illetve a pozitivizmus által félreértett és majdnem teljesen elfelejtett Francesco de Sanctis számára kortársai megbecsülését. Az összes ilyen originális és alkotó férfi szelleme az, amelyet Croce hasonló szelleme most feltámaszt – egy hegeli kifejezés értelmében „megszüntetve megőrizve" [aufgehoben] és kritikailag megrostálva. Így érthető, hogy az összművészet tulajdonképpeni és valós „története" Croce számára nem jelenthet mást, mint kiemelkedő képességű alkotók [schöpferische Höhenmenschen] fáklyás futását, azaz olyan megismerést, ahol a fáklyák fénye ugyan újra és újra fellobban, a felszálló párák által mégis folyamatosan homályba vész. Így válik érthetővé, hogy Croce miért helyez olyan nagy hangsúlyt minden művészettörténet, azaz – az általunk már korábban használt fogalom értelmében – minden

„stílustörténet” tulajdonképpeni és legmélyebb alapproblémájára, illetve a „művészet” és a „nem-művészet” [Kunst und Nichtkunst] elválasztására – aminek épp e stílustörténet nyújtja a megoldókulcsát. Így értjük meg továbbá, hogy a nem alkotókat, a nem originálisakat, az utánzókat, a másolókat és a művészeti iparosokat Croce – a tiszta ügy kedvéért – miért gyomlálja ki ebből a művészettörténetből olyan kíméletlenül, és hogyan kezeli a kevert típusokat, a „rétorokat”, akik egy másik szellemi szférában, nem pedig a tisztán esztétikai területen találják meg a helyüket – bár ez a másik terület még ugyanolyan fontos lehet. „A szépművészet a zseni művészete” – talán az öreg Kant nem fejezte ki elég velősen? – azzal a kiegészítéssel, hogy ez a „ügyesség” nem átadható, hanem az egyes ember számára közvetlenül a természet kezéből kapott adottság, ezért ez a bizonyos ügyesség ki is hal az adott ember halálával egészen addig, amíg a természet valakit újra meg nem ajándékoz vele. Ezt leginkább természetesen mindig maguk a művészek érzékelték és bizonygatták – elsősorban azok, akiknek az adománya volt éppen a meghatározó. (Közszájon forog, ha nem tévedek, Liebermann egy mondása, aki Kantnak ezt a megjegyzését vaskos paródiával úgy írta le: Művészet az, amit a nagy művészek csináltak.) Schiller, az egyik legnagyobb költőrétor és az egyik legnagyobb német művészetfilozófus, maga is azt írja Goethének 1801-ben, az arisztotelészi alaptételből tovább építkezve, hogy minden művészet princípiuma nem az „alkotott dologban” [Gemachten], hanem az „alkotóban” [Machenden] rejlik, éppen a „költőben”, azaz a művészben: „Költőnek, *alkotónak* nevezek mindenkit, aki *érzelmi állapotát* valamely tárgyba bele tudja vinni úgy, hogy ez a tárgy arra kényszerítsen engem, hogy átvegyem ezt az érzelmi állapotot, tehát elevenen hasson rám. De azért még nem minden költő kitűnő (minőségi fokára nézve). Tökéletességének foka belső gazdagságától, belső tartalmától függ, amelyet kifelé meg tud nyilvánítani, továbbá a szükségszerűségtől, mely munkájában érvényre jut.” Továbbá: „Ma már több olyan kiválóan művelt ember él, akit csak az elégít ki, ami egészen kitűnő, de mégsem alkalmasak arra, hogy valami kitűnőt létrehozzanak. Nem tudnak *alkotni*. Előlük el van zárva a szubjektívtől az objektívig vezető út, pedig *éppen ezen az úton megtett lépések teszik a költőt*. Ugyanígy szép számmal voltak és vannak költők, akik jót és jellegzeteset tudnak alkotni, de műveik a magas követelményeknek nem felelnek meg, vagy nem is állítanak maguk elé ilyen követelményeket. Ezeknél – szerintem – a megfelelő *fokozat*, amazoknál a megfelelő *alkat* hiányzik, és e kettőt – úgy vélem – ma kevéssé különböztetik meg. Ebből származik az a meddő és soha el nem nyugvó vita kettejük közt, amiből a művészet nem nyer semmit; mert az előbbiek, akik az „abszolút” ingatag talaján próbálnak megállni, ellenfeleik elé a homályos eszméjét tartják állandóan, az utóbbiak pedig a *tett*ükre hivatkoznak – amely korlátozott ugyan, de *reális*. Az eszméből tett nélkül nem lehet semmi.” És Grillparzer így ír 1838-ban: „Aki semmit nem tud *kifejezni* abból, amit kifejezendőnek tűz ki maga elé (*emberi vagy akár költői értéke legyen még oly nagy vagy kicsi is,*

amint kívánja), a művészetben akkor is csak kontár marad, vagy enyhébben szólva, dilettáns."
Ugyanezen a gondolaton alapszik az is, amikor Julius Lange, a neves dán régész a „művészeti értéket" abba az értékbe vetíti bele, amelyet az adott tárgy képvisel a művész számára, és ez a tárgy számunkra nem bírna művészi értékkel a művész beavatkozása nélkül. Ez a művészet és a nem-művészet próbaköve (az utóbbi azonban, mint említettük, egy másik, az *esztétika* határmezsgyéjén kívül eső értéket képviselhet). „Azt mondjuk a művésznek: ne azt add nekünk, amit *másoktól* kaptál, hanem ami számodra valóban élettel teli!" Lange írása az 1870-es években jelent meg, és észrevétlenül elmerült az akkori pozitivizmus – amelynek a tőle oly sokban különböző testvérbátyja, az orvos Karl Lange is hódolt – árhullámában, így saját hazájában is feledésbe merült. Ezért annak idején gondoskodtam Julius Lange művének németre történő fordításáról.
Ezekben a megállapításokban már benne rejlik az is, amit egy modern esztéta, Jonas Cohn nagyon szerencsésen a műalkotás „*szigetszerűség*"-ének nevezett (az esztétikáról szóló kevés olyan német könyv egyikében, amely a történész számára hasznos és olvasásra érdemes, ellenére a könyvek áradatának, amely a hosszú szárazság után a 19. század végén bekövetkezett). Még visszatérek arra a jól érzékelhető módszertani nehézségre, amit ez a szigetszerűség a művészet *történetének* okoz, és amely az esztétikai szakterület lényében rejlik, amelyet mechanikusan csak „típusokban" és törvényekben" lehet összefoglalni. Ez pedig a leginkább individuális, az egyszeri és megismételhetetlen, amire már Kant is rámutatott. Mint ahogy annak a bizonyos szigetet körülölelő tengernek is a „történelmi szituációja" minden pillanatban más és más, Hérakleitosz szavával élve: „nem léphetsz kétszer ugyanabba folyóba." Egy német költő, talán az egyik legproblematikusabb, Friedrich Hebbel – a rá jellemző merev egyoldalúságában és elbizakodottságában – ezt jegyezte fel naplójába 1860-ban: „Felhagyna-e a festéssel Raffaello, ha rajta kívül az egész világon mindenki vak lenne, és írna-e verseket az igazi költő egy kopár szigeten, sorait a homokba firkálva, miközben csak a rinocéroszt látná, aki a homokba írt szavakat hamarosan úgyis összetapodja?". Justinus Kerner (és úgy egyáltalán a romantika) kedvenc, kissé fura zeneszerszáma, a „doromb" – hasonlóan a busmanok egyhúros hangszeréhez, a „zenei íjhoz", amiről az etnológia tudósít – a kizárólag saját magára vonatkozó kifejezés szimbólumaként szeretne feltűnni.
Évekkel ezelőtt az író Konrad egy müncheni vita alkalmával azt a provokációt vágta a már korábban említett Theodor Lipps fejéhez, hogy „valójában nincs művészet, csak művészek vannak". Konrad bizonyosan nem tudott róla, hogy sok-sok évvel előtte egy mára teljesen elfeledett, mégis nagyra becsült osztrák irodalmár, von Meyern, egy valaha sokat olvasott fejlődésregény, a *Dya-na-Sore* szerzője – akinek hagyatékát Ernst Freiherr von Feuchtersleben adta ki 1842-ben – ugyanezt a gondolatot öntötte pontosan ugyanezekbe a szavakba: „De

tulajdonképpen egészen más módon kellene beszélnünk, és azt a hibás álláspontot elhagynunk, amely mostanában annyi zavart okoz az elmékben. Hogy nevén nevezzük, *művészet nem létezik, hanem csak művészek vannak,* nincs hősiesség, csak hősök, és így tovább; *minden objektív, logikai elméletet tulajdonképpen szubjektív történeti vagy genetikai elmélettel kellene helyettesíteni…*" De az így nyilvánvalóvá váló, művészek és teoretikusok között feszülő egyoldalú ellentét, amely olykor mégis termékeny pillanatokat szül, alkalomadtán érzékelhető a naivan alkotó és irodalmi igényű művészek között is, akik közül eleve az előbbiek vannak jobb helyzetben. Whistler azt mondja beszélgetéseiben, hogy minden lényeges magáról a művészről szól, akinek egyáltalán nincs kapcsolata saját korszakával és annak civilizációjával; a „művészet" szerinte nem ismer „haladást", és az erények éppoly kevéssé növelik a művészet értékét, mint amennyire a bűnök csökkentik azt. A művészet Whistler szerint az egyénhez folyamodik, nem a tömegekhez. Ezzel homlokegyenest ellentétes véleményt képvisel egyik kortársa, a szobrász Adolf Hildebrand, aki persze a jóval magasabb rendű szellemi és alkotói fölénnyel rendelkező Konrad Fiedler és Hans von Marées köréből jött; és még a nézeteit is – bár fáradságos munkával és nehézkes nyelven –, de irodalmilag papírra vetette egy kis könyvecskében, amely ugyan a maga idejében nagy feltűnést keltett, de a fejekben ugyanakkor jókora kuszaságot okozott. Számára a „művészet" valami objektív, ami a művész személyén túl terül el, teljesen időtlen, és sajátos „törvények" szerint él és rendeződik. Ez emlékeztet egyben arra az ellentétre, amely a romantikus Rumohr „művészi akarata" [künstlerisches Wollen] és Riegl tárgyiasított, a materializmusból kifelé mutató „művészetakarása" [Kunstwollen] között feszül, amely utóbbiban, úgy tűnik, rejlik valami a régi „nisus formativus", az alkotó ösztön fogalmából.

Az esztéticizmus és a logicizmus egyoldalúsága között – törékeny szintézis esetén – a priori, azaz filozófiai és történeti ítélet szerint nem jöhet létre összeolvadás, csak tisztátlan kontamináció; és úgy tűnik, még a mostani „művészettörténetnek" is ez a valós állapota. Nagyon is figyelemreméltó, hogy az itáliai művészettörténet-írás, a legrégebbi, és minden más ilyen prototípusa, egészen a német romantikáig visszamenőleg, a fejlődést a legtisztább formában ábrázolja. A felfelé ívelő út Ghibertinél, a nagy alkotóművésznél kezdődik, akinél a művész *egészen* feloldódik életművében, csakúgy, mint ő maga empirikus személyként önéletírásában, amely az első, általunk ismert önéletrajz egy képzőművész tollából, így itt – még ha csak csenevész formában is – egy valódi „stílustörténet" első kísérletét látjuk. Az út tovább ível Vasarin, szintén egy művészen keresztül, akit viszont már erősen befolyásol és eltérít akadémikus és irodalmár volta, és művészéletrajzaiban a művész empirikus személye, ahogy azt a firenzei anekdotákban idejekorán leírták, a művészit már egészen beárnyékolja, vagy akár háttérbe is szorítja – épp ellenkezőleg Ghibertihez képest. Így Vasari már előkészíti a talajt egy egyelőre még naiv, racionalista „művészpszichológia" számára, amely mindmáig érezteti hatását, amikor az

empirikus művészéletből kiindulva a „stilisztikait” akarjuk „megmagyarázni” és vice versa. Vasarinál a humanista köntösbe bújtatott „objektív” stílustörténet (amelyet Ghiberti éppen csak sejtet) már nagy teret foglal, és az életmű külső periodizálásában mutatkozik meg; még ha ez a Vasari-féle „Vite” 1550-es első kiadásában – az egyetlen életnagyságnál nagyobb művészfigura, az „isteni” Michelangelo apoteózisában – minden művészeti fejlődés lezárásaként, kifejezetten eszkatológikus befejezésbe torkollik is. Bellori, aki már nem művész, hanem a tudós seicento valódi képviselője, a modern festők, szobrászok és építészek életrajzaiban – amelyet nem a nemzeti, hanem a római-nemzetközi színtéren értelmez – visszavezet a „kétvágányú”, azaz a filozófia és a történelem között csak látszólag bekövetkezett szintézishez, a „szépség ideájáról”, a klasszicizmus végrendelkezéséről írott híres bevezető értekezésében. Tőle tovább vezet az út a német Winckelmannig, a származása szerint szintén művelt történész és az antikvitás iránt érdeklődő tudós ugyancsak *itáliai* talajból eredő, halhatatlan főművéig, amely maga is „tudományos rendszernek” nevezi magát.
Mit jelent tehát a „művészet története”, azaz abbéli változatában, amelyet sajátos okokból kifolyólag választottunk, a „stílustörténet”, a szubjektív, legbensőbb, egyedül autonóm, nem pedig az „objektív”, elidegenített és fondorlatosan kivívott értelmében? Ha a történész ezt a kérdést meg akarja válaszolni, akkor – amennyiben nem akar a korábban említett művészek naiv agnoszticizmusának hibájába esni – egy minden művészet lényegét érintő filozófiai fogalommeghatározás biztos talaján kell állnia – ami Bellori, illetve a klasszicizmus és szigorúan hozzárendelt dogmarendszerének esetében még fennállt, miközben a romantika – gazdag ismeretei ellenére – elmerült a bizonytalanban és az ismeretlenbe történő elkalandozásban. A választ, amelyet a kérdésre Croce adott, sokszor vitatták, félreértették, megcsúfolták, de igazán sosem cáfolták meg. A művészet mint az *esztétikai* megismerés egyetlen tárgyát a szellem *elméleti*, szemlélődő szférájának első és alapvető kategóriája jelenti, amely előtte és mellette áll a *logikai* – azaz, a két előző fogalompárnak megfeleltetve – a gyakorlati, cselekvő szférának: a gazdaságinak és az etikainak. És itt nem Herbart vértelen „ideáiról” van szó, melyek minden érzéken túli világban lebegnek, hanem a szellem vérbő, lélegző valóságáról, amelyből ez a mi világunk áll, és amelyben minden élőlény él és mozog. A művészet tiszta („lírai”) *szemlélet*, amely *kifejezés*sé vált, ahol a kettő feloldhatatlanul és elválaszthatatlanul egymásba olvadt; és minden szétválasztásukra irányuló kísérlet menthetetlenül dualizmushoz vezet, annak minden következményével, legyen az a romantika „tartalom”esztétikája vagy az a „forma”esztétika, amely a legimpozánsabban és a leghatásosabban Herbarton keresztül öltött testet.
Ha erre az álláspontra helyezkedünk, megkerülhetetlenné válik a kezdeti kérdés megválaszolása – a legmesszemenőbb következtetéseit is beleértve –, ahogy azt éppen megint csak Croce elméletileg és gyakorlatilag tette. Tehát mi a „stílustörténet”, és mi nem az, mi nem lehet az? Az „életrajzról”

van szó, amely a „szigetszerű” alkotó „monásznak”, minden létező alapjának a belső (nem kívülről megírt) története, ahogy azt már a jó öreg Ghiberti is sejtette, és a (máig) sokkal nagyobb hatású követője, Vasari, az európai művészettörténet tulajdonképpeni „atyja” sokkal inkább borzasztó, mint jó értelemben azonnal félre is értette. Egy olyan monásznak a történetéről van szó tehát, amelyből (a leibnizi értelmezéstől eltérően) szélesre tárt ajtók és ablakok nyílnak a környező világra, és ezáltal a környező világ ragyogni és zengeni kezd. Tehát a „stílusról” beszélünk, a szó valós és eredeti értelmében. Így ennek a monásznak a legbensőbb lényegéről, annak „fejlődéséről” van szó, nem pedig a *neve* alatt szerepeltetett empirikus személyről és annak kultúrájáról, egy olyan jelenségről, amely – először jórészt a laikus publikum „benyomásainak” oldalán – már Dante előtt, és később az ő személyisége révén ösztönözve, az individualista Itáliában bukkant fel. Az életrajzi és a művészi szempontból „anonim” (azaz a nem-művészi) két egészen különböző dolog, amint azt Croce már rég kimutatta. Az előbbi jelen lehet anélkül, hogy a művészi lényeg csorbát szenvedne, mint például a középkori építőcéh valamely mesterének esetében, ahol a szervezet művészi struktúrája számunkra a mai napig nehezen átlátható. Az utóbbi, a művészileg anonim viszont magában a teljes történeti plasztikusságában előttünk álló mester életművében lehet jelen; ahogyan a szellemes Fontenelle régebben Corneille *Agésilas* című klasszicista drámájáról tréfálkozott: el kell hinnünk, hogy a darabot M. Corneille írta, mert az ő *neve* áll előtte [il faut croire, qu’il est de M. Corneille, parce que son nom y est] (idézet Croce után). Hogy a műalkotásról milyen könnyen lehullik a név, azt az építőművészet még napjainkban is jól példázza, éppen a már említett laikus közönség soraiban.

De ezzel a műalkotás csak *látszólag* vált „anonimmá”; a φιλοθέωρον ζῶον, azaz a látványosságot kedvelő élőlény, aminek Arrianus Epiktétosza olyan rafináltan az embert nevezi, a „képhez” ragaszkodik, ami alatt valójában az „ábrázolást” érti. „Éppen az, ami a műveletlen ember számára természetnek tűnik, az nem a (kívülről látott) természet, hanem maga az ember (a belső természet)” – mondja valahol Goethe. Az egyik legkifinomultabb ízlésű német publicista, Karl Hillebrand a művész személyének ezt a nyilvánvaló elhalványodását és felismerhetetlenné válását nagyon találóan jellemezte: „így ismétlődik meg minden egyes ember gyermekkorában népének gyermekkora: minden egyes nagy népeposzunk költőjének a neve azért maradt ismeretlen, mert a képzelőerő számára olyan nagy volt érdeklődés az *elbeszélés* iránt, hogy közben az *elbeszélő*t szem elől tévesztettük. Ha létezik olyan mű, amiről ez bizton állítható, akkor az a Robinson Crusoe. Alig él ugyanis olyan gyermek, aki ismerné Defoe nevét, vagy akivel legalább megpróbálnák megismertetni ezt a nevet.”

Tehát ez az a pont, ahol a művészi *kifejezés* átalakul a (társadalmi) *benyomássá,* ennek inverziója pedig a „laikus” által következik be. Így érkezünk el a nyelvi *közlés* problémájához, amivel hamarosan foglalkozni fogunk. Joggal hangsúlyozta a már említett Jonas Cohn, hogy a

művészetben maga a „közlés”, illetve a publikum azon része, amely a közlést befogadja, mindig is *szekunder*, és az is marad, még ha a *primer* kifejezéssel szükségszerűen és elválaszthatatlanul össze is nő: mint ahogy a „beszédhez” hozzátartozik a hallás, az íráshoz az olvasás; még ha a közönség kötve lenne is a kifejező, alkotó személyhez, mint a korábban említett dorombon játszó emberhez vagy Hebbel kopár szigeten élő költőjéhez. Az igazi nagy művész ugyanis művészként megelégszik magával, nincs szüksége és nem is gondol „publikumra”. Beethoven legutolsó, tisztán transzcendens műveiben, a zongora- és csellószonátákban, a kvartettekben teljesen lemondott a közönséggel való kapcsolatról, szinte azt mondhatnánk, hogy még a zenészről, az interpretátorról és annak „átkozott” hangszeréről is. Ő a tiszta, abszolút művész, mint amilyen az utolsó Rembrandt, aki már csak magával „beszél”, vagy a világteremtő szellem, a demiurgosz, akinek képmásában a reneszánsz olyan szívesen hangsúlyozta ki a magában rejlő alkotóerő „isteni” voltát. A világ általános nyelvében mindez (az isteni alkotóerőre való hivatkozás) – a végsőkig devalválva és leegyszerűsítve – tovább él, amikor például azt mondjuk, hogy egy színész szerepet „kreált”, vagy amikor egy primadonnát „dívának” nevezünk: mindez gyakori nyelvi jelenség, a szó eredeti értelmének kvalitatív le- (vagy fel)értékelése.

A „laikus” álláspontját, aki „benyomását” teljesen szuverén módon behelyettesíti az alkotó művészi monász helyére, senki nem írta le naivabbul és találóbban, mint Carl Friedrich Zelter – akiben minden gyakorlati érzék mellett egy nagy adag művész is rejlett, és Goethe több versét is megzenésítette – egy 1820-ban kelt, Goethének írott levelében: „Ki kell, hogy sajátítsak belőle [ti. a versből] egy darabot ahhoz, hogy a *magamévá* tegyem. *És mit érdekel engem a költő!* Az ő szava egy eldobott kő, amelyet fölveszek, és hogy erre a kőre én hogyan nézek és milyennek látom, miként használom, az már legyen az én dolgom. És ha a költő eleven akar maradni, és ha ugyanúgy feltalált engem, ahogyan én őt, akkor szavait kinyomtatják és ezek az övéi maradnak, még ha oly sok embertől kell is elfogadnia, amit azok neki nyújtani tudnak.” A következő években Goethe nagy bölcsen azt fogalmazza meg naiv és odaadó berlini barátjával, Zelterrel szemben, hogy két különböző félről, két gondolkodási módról van szó, amelyek egymással harcban állnak: „Mi a *műalkotás mint olyan megalkotásáért* harcolunk, amazok pedig csak a műalkotás másokra gyakorolt hatására gondolnak, amellyel azonban az igazi művész nem törődik, mint ahogy a természet sem foglalkozik vele, amikor egy oroszlánt vagy egy kolibrit teremt”. És ezután következik az utalás Kant a természeti és a művészeti szép, a „szép dolog” és „egy dolog szép ábrázolása” között meghúzott választóvonalára, azaz már az ókori görögök számára is ismert distinkcióra καλὸν és καλῶς μιμεῖσθαι között.

Megint csak Goethe az, aki a *Wilhelm Meister* néhány helyén (az Egy szép lélek vallomásai című fejezetben) frappánsan fogalmazza meg ezt a „laikus nézőpontot”: „Megszoktam, hogy egy képet, egy rézmetszetet csak úgy tekintek, mint egy könyv betűit. A szép nyomás tetszik a szemnek; de ki

fog egy könyvet a nyomása kedvéért venni a kezébe? Így a képes ábrázolás is kellett hogy mondjon nekem valamit, *tanítson, megindítson, javítson*". Továbbá az abbé szavai a tanulóévekben: „Mily nehéz dolog az, ami oly természetesnek látszik. Egy új szobrot, egy kitűnő festményt önmagában és önmagáért szemlélni, az éneket az ének kedvéért hallgatni, a színészben a színészt bámulni, egy épületben annak összhangja és tartóssága miatt gyönyörködni. Többnyire azonban azt látjuk, hogy határozott műalkotásokkal jóformán úgy bánnak az emberek, mintha azok lágy anyagból volnának. Az ő hajlamaik, véleményeik és szeszélyeik szerint tüstént *újra át kell formálódnia a kifaragott márványnak, kiszélesednie vagy összehúzódnia a szilárd falú épületnek; a festménynek tanítani kell, a színműnek javítani,* s mindennek mindenné kell lenni. De voltaképpen minthogy a legtöbb ember maga formálatlan, mert önmagának és saját lényének nem tud alakot adni, azon dolgozik, hogy a tárgyakat is megfossza alakjuktól, hogy minden laza és széthulló *anyaggá* váljék, mint ő maga. És végül az emberek mindent az úgynevezett hatásra redukálnak, minden relatív, és így relatív is lesz minden, kivéve az értelmetlenséget és ízléstelenséget, amely csakugyan egészen abszolút módon uralkodik." Amire Jarno válasza: „én azonban nem tudok oly szigorú lenni ezzel a szegény, nyomorult emberiséggel. Persze, elég embert ismerek, akinek a művészet és a természet legnagyobb alkotásai láttára tüstént a maga nyomorúságos szükségletei jutnak az eszébe, lelkiismeretét és morálját magával viszi az operába, szeretetét és gyűlöletét nem teszi félre egy oszlopsor szemlélése közben, s a legjobbat és legnagyobbat, amit csak kívülről kaphat, kénytelen előbb lehetőleg lekicsinyíteni képzeletében, hogy a maga nyomorúságos lényével valamiképpen kapcsolatba hozhassa." Amint látjuk, ez az a három elvárás, ti. az intellektuális, a hedonista és a morális, amelyet az ókor óta oly gyakran támasztunk a művészettel szemben, és amelyet oly sok „nem-művész" vagy legfeljebb félművész és -alkotás már becsempészett a művészetkritikába és a művészettörténetbe, hiszen a valódi fogalmuk elhomályosult. Ahogy Goethe egyik velencei epigrammájában olvashatjuk: „Ah, gyöngéd szívek! Egy kontár is hatni tud arra." (Rónay György fordítása) És Hebbel hasonlóan fogalmazza meg: „Képed könnyeket csal a szemembe, isteni festő. De ez vajon ez neked is jó-e? Aki sír, az nem *lát*."

Mi az tehát, ami az itt taglalt „stílustörténetbe" egyedüli módon bebocsátást nyerhet? Az oly hosszan és jogtalanul feledésbe merült, majd éppen Croce által újra felfedezett esztéta, Schleiermacher fontos gondolata volt, hogy a minden kritika- és történelemírás központi fogalmaként kezelt „művészeti szép" [Kunstschöne] helyett, amelyet oly sokszor félreértettek és a már említett esztétikán kívüli fogalmak elködösítettek, bevezetni kívánta a „művészi tökéletesség" [künstlerische Vollkommenheit] fogalmát.

Ha ezek szerint minden stílustörténet egyetlen és kizárólagos témája csak ennek a „tökéletességnek" a nevek és körülmények révén ismert vagy nem megnevezhető alkotója vagy

hordozója lehet, abból szükségszerűen az következik – és ebben Whistlernek minden túlzása ellenére igaza volt –, hogy ennek a monásznak, és „iskolázottságának” „előtörténete” alapvetően éppoly kevéssé tartozik hozzá e monász legbensőbb lényegéhez, *valódi* „történetéhez”, mint annak „utótörténete”, azaz másokra gyakorolt hatása vagy befolyásának és (gyakran változó) hírnevének története. Azaz szándékosan sarkítva: e történethez nem tartoznak hozzá sem a „tanítók”, sem a „tanítványok”, ahol az előbbiek a valóban nagy és vezető mesterek esetében általában jóval kevesebben vannak, mint az utóbbiak. És ez nem csak Michelangelóra igaz, aki szellemi rokonai, Donatellónál és Jacopo della Quercia számára például sokkal inkább a „tanítás” része lett, mint inaséveinek derék mestere, Bertoldo számára. Az a szó, hogy Michelangelo „donatellizál”, vagy Donatello „buonarottizál”, – egyébként a „platonizáló” Arisztotelészre utaló antik kifejezés nyomán –, már a késő reneszánszban, Rafael Borghininál is felmerül. De még egy olyan könnyen és gyorsan tanuló és asszimilálódó művésznél is, mint Mozart, az egyéni jelleg már a legkorábbi időkben felismerhető és összetéveszthetetlen. Grillparzer így fogalmazta meg a jól ismert mondatot Schubertről, gyerekkori jó barátjáról: „Schubert vagyok, Schubertnak hívnak, és akként ajánlom magamat.” Vasarin keresztül maradt ránk hősének, Michelangelónak egy figyelemreméltó mondása, amely ezúttal nem tűnik apokrifnak: „A művészt csak saját maga múlhatja felül.” És e mondat visszhangjának tűnik, bár kétségtelenül retorikailag kiélezve és dogmatikusan, Michelangelo méltatójának és a halotti búcsúztatójának, Benedetto Varchinak a különös metaforája a valódi művész „csalhatatlanságáról”. Mert az az igaz és egyetlen tanítvány, aki mesterét felülmúlja, „megszüntetve megőrzi” – a hegeli kifejezés kettős értelmében. Ezért az összes művészi hatásról szóló elmélet [Einflußtheorie] üres hüvely csupán, habár régóta, és még manapság is, a felszínes irodalom- és művészettörténet kedvelt és elcsépelt témája, hiszen a művészi hatást firtató kérdést sokkal könnyebb, kényelmesebb és jövedelmezőbb megválaszolni, mint azt, amelyik a művészi lényeget próbálja kutatni, és amely sokkal inkább az elmét dolgoztatja, mint – az ellentéte. Bizonyára nagyon hasznos egy nagy költői mű „forrásai” után kutatni, mint ahogy például Pio Rajna tette Ariostóról írt ismert könyvében, vagy maga Croce szűkebb földijéről, d’Annunzióról írott ragyogó esszéjében. Csakhogy ez filológia: „alap” és éppen ezért nélkülözhetetlen kritika. És itt *kezdődik* csak a *magasabb* kritika problémája, amely önmagában valódi (filozófiai) *történet* is. Mert a *Mi*ről és nem a *Hogyan*ról van szó; a „*művész*történetről” annak legnemesebb értelmében, nem pedig a lerontott, elsekélyesített történetről, Vasari végzetes példája nyomán, és nem is a „benyomások” és „átvételek” nyersanyagáról, amelyben a közönséges „művészettörténet” olyan könnyen feloldódik, gyakorlóinak minden felsőbbrendűsködő arckifejezése és elbizakodottsága ellenére. Goethe tréfálkozott egyszer ezekről a „kihatásokról”: szerinte ez olyan, mintha egy erős férfi esetében annak akarnánk utánaszámolni, hogy életében hány borjút fogyasztott el, és ebből próbálnánk

meg az erejét „megmagyarázni”.

Viszont aminek egy ilyen „stílustörténetben” tényleg helye van, és valóban előremutatónak bizonyul, az a művészszemélyiségek *kritikájának* története. Természetesen nem annak a félrevezetett „összehasonlító” művészettörténetnek az értelmében, amely – a felvigyázó és művészeti bíró szerepében megrekedve – a normák és a szabályok alapján sokkal inkább a hibák, mint az érdemek kihangsúlyozásán fáradozott, anélkül, hogy valaha is átgondolta volna, hogy egy művészi lét látszólagos érdemei egy másiknak akár a „hibái” is lehetnek. E hibás művészettörténet figyelmen kívül hagyja, hogy Ghiberti például sosem lehetett volna Donatello, a gyakori és szinte mindig félrevezető „összehasonlításban” csak állítólagos „riválisa”, és hogy a minőségre vonatkozó ítélet, amelyet ily módon hozunk meg, mindenképpen csődöt mond. És éppen ennek a minőség hamis értékelésnek a mellőzése, a folyamatosan az önmagáért való művészi létre irányuló figyelem volt az, ami Friedrich Schlegel bécsi előadásain olyannyira kedvére való volt az okos Mme de Staëlnek. És talán nem mondta-e ki már a nagy nápolyi Giordano Bruno, korának manierista szabályrendszere és pedantériája ellen küzdő egyik legnagyobb élharcosa (híres 1588-as párbeszédében, a *Dialogo degli eroici furori*ban) azt, amit aztán a 19. század legkifinomultabb művészkritikusa, Gustave Flaubert másképp megfogalmazva megismételt: a „szabályok” következtek a *művekből*, ezért van ugyanolyan sok szabály, mint művész? Ezzel azonban nem tártuk szélesre az ajtónkat a tisztán szubjektív önkény előtt, mint ahogy azt az összes „izmus” modernjei teszik napjainkban, akik nem akarnak egy „vezért” elismerni, mert kizárólag nyájszellemük karámjában érzik otthonosan magukat; hanem itt megint csak a „művészi tökéletesség” alapproblémájáról van szó, a crocei és schleiermacheri értelemben véve. Csak itt következik be az a valóban termékeny „összehasonlítás”, amely naiv-primitív formában Borghini hasonlatában is megbújik, bár aligha tudatosan; az az évszázadokon végigvonuló, „ős-zsenik” [Originalgenies] közötti párbeszéd (mondhatni szellemi csata), amint azt Schopenhauer szép hasonlata is példázza a héroszok szellemi vitáival a hétköznapok lármájáról, amely végigvonul lent a völgyekben, hegycsúcstól hegycsúcsig. Habár itt bölcselők problémáiról van szó, mégis ideirányul a legszebb történelemábrázolások egyike, Goethe ugyanis *Színtan*ának történeti részében azt mondja: „Milyen buzgón utal (mármint Kepler) arra az egyedüli szép axiómára, amely a történelmet még örvendetessé teheti, mégpedig hogy minden idők nagy emberei *előrejelzik egymást*, és felkészülnek egymásra. Milyen terjengősen és örömmel mutatja ki Kepler, hogy Eukleidész kopernikizált.” És a kevés szellemes megjegyzés egyikében, amely Leonardo hatalmas gondolattöredékéből ránk maradt, a Giotto halálával keletkezett nagy űr után Masaccióra úgy enged következtetni, mint a trecento nagy művészzsenijének reinkarnációja. Amit azonban a szinte szabályszerűen tév- és terelőutakat járó esztétikai kritikának hosszú időn keresztül sikerült elérnie, az nem csak történelmi kuriozitás, nem csupán korszaktükör – és mint

olyan más lapra tartozik –, hanem minden tisztázás és letisztulás ellenére, még ha gyakran dialektikus ellentétekben haladva is, magának a művészi létnek a felismerése mint minden valódi „történet" alapelve ezen a magánterületen.

Croce – nyomatékosan és meggyőzően – már rég kifejtette, hogy minden „stílustörténet" sokkal inkább csak *belső*, mint külső forrásokból vett irodalmi formát ölthet, és mint ilyen, csak *monográfia* vagy esszé lehet; ami a korábban tárgyaltak alapján szinte már magából adódik. Még ha kívülről rákényszerített szempontok alapján megváltoztatva is, de ebben a formában maradt fenn – megint csak a Croce által újjáélesztett – Francesco de Sanctis irodalomtörténete is, és ez a rendezőelv többé-kevésbé észrevehetően felbukkan minden olyan ábrázolásban, amely kiérdemli ezt a nevet. És mivel eközben mindig a művészi monász *belső* történetéről van szó, és csakis arról, ezért a hamis kauzalitású, gyakran még Vasari pragmatikájára emlékeztető, mégis hasztalan célként kitűzött összekapcsolás más személyekkel – amelyek helyesen felfogott „összehasonlítása" egészem más téma – szükségszerűen kilép a kifejezés területéről, és áttér a benyomás, a társadalmi közlés, röviden a nyelv mezsgyéjére; a középpontból visszavonul a perifériára, és megszűnik autonómmá lenni. Tolsztoj, aki minden mogorva moralizmusa ellenére művész maradt, élete vége felé azt magyarázta egy francia újságírónak: a zsenik egymástól teljesen függetlenek. Kíméljenek meg attól, hogy valaki Flaubert-t Balzacból „magyarázza meg" nekem (idézet Croce nyomán). Az esztétikai kifejezés nagy, inkább óriási területén, amely magában foglal minden művészetet, és csakis azt, annak legprimitívebb fokától kezdve (hiszen a művészet már régen *alkotó* azelőtt, mielőtt elkezd *szép* lenni, mondta tudvalevőleg Goethe korának terminológiája szerint). E területnek tehát sok minden olyan is részét képezi, ami a stílustörténetbe κ. ε. nem nyer és nem is nyerhet felvételt: a primitív népdaloktól és népi ornamentikától kezdve egy szakácsnő „mesterkéletlen" szerelmes levelén át, amely lényegét tekintve mégiscsak „művészet", egészen a filozófusok, kutatók, szónokok, történészek magasröptű műveiig az egyik oldalon, *alkatuk*, azaz típusuk szerint megkülönböztetve; és beleértve az illusztrátorok, valamint a népszerű tánc- és dalszerzők termékeit a másik oldalon, *fokozatuk* szerint. És valami módon – a legtágabb értelemben vett! – „nyelvi" formájában mindegyik része az esztétikai kifejezés területének, anélkül, hogy annak leglényegét adnák, amely sokkal inkább más, a szellem hasonlóképp autonóm területein, a logikai, etikai vagy ökonómiai területeken keresendő. Ez a szükségszerű szelekció mindig is bekövetkezett, gyakran ösztönösen, ritkábban mégis a filozófiai belátásból eredő biztos fogalmak alapján. Vegyük csak szemügyre egy kitűnő férfiú érdemes művét, a *Művészet történeté*t Karl Woermann tollából: történelem keveredik itt a stílustörténet egyedül autonóm értelmében a krónikaszerű, évkönyv-jelleggel. Keveredik azzal a kompilációval, ami a kézikönyveket vagy a művészlexikonokat megilleti, és ami önmagában nagyon hasznos lehet, de a filozófiai-történeti kritikával (a szó őseredeti értelmében) már igazán nincs semmi dolga. Itt

legalább még megőrződött a szerző személyiségének egysége; egészen szörnyű helyzet áll elő azonban, amikor a „munkamegosztás" modern gyakorlata szerint egy sor teljesen különböző beállítottságú és szellemiségű „szakember" keríti hatalmába a kifejtendő ügyet. Bármennyire értékesek is az egyes részek, az egész kakofón hangzású lesz, mint a várva várt zenemű előadása előtt a túlbuzgó hangok a zenekarban: hiányzik mindaz a belső egység, amely még sajátja volt a régi, ma már halott „egyetemes történetnek", Kugler, Schnaase, sőt Springer műveinek. E művek mindegyike még a romantikus filozófia nagy gondolatrendszerén alapult, vagy onnan érkezett, beleértve annak tévútját is, a történetfilozófiát. Carl Justi Velázquezről írt ragyogó munkája valójában egy „monográfia", de a nagy festő művészi mivolta – akinek a kutatásával a szerző egyébként már maradandó érdemeket szerzett – egészen összezsugorodik a túlburjánzó, mesterien jellemzett korháttér előtt; ez tehát nem „stílustörténeti", hanem kultúrtörténeti vagy – ahogy e látásmód elkorcsosulása miatt, némiképp érthetően érzett csömör mondatja velünk manapság – „szellemtörténeti" monográfia, amely ezen az esztétikai magánterületen nehezebben viselhető el, mint Justi Winckelmann és korát leíró főművében. A legújabban írt stílustörténeti ábrázolások iskolapéldájaként jelenik meg ezzel szemben a túlontúl korán elhunyt Friedrich Rintelen (először 1911-ben kiadott) Giottója és az itáliai Roberto Longhi Piero della Francescáról írt könyve 1928-ból, mindkettő a legpontosabb történeti-filológiai alapokon nyugszik. Előbbi a legélesebb (és legjellemzőbb) ellentétben áll E. Rosenthal azonos című könyvével, amelyben névadó hősünk menthetetlenül belefullad a (legtöbbször másod-, ha nem harmadkézből vett) „szellemtörténeti" fejtegetésekbe. Magányosan kiemelkedő hegycsúcsként jellemezhetném Heinrich Wölfflin Dürerről szóló könyvét, amelyet nem csak nekünk, németeknek ajándékozott a tudós művek fölött álló irodalmi csúcsteljesítményként, amely kristálytiszta mind tartalmát, mind dikcióját tekintve, amely szemérmes tartózkodásában könnyen tűnhet hűvösnek, és csak az odaadó olvasónak tárulkozik fel. Olyan mű, amelynek látszólag szemére vethetnénk a formalizmus vádját, mert teljesen a „*művészi* lényegre" koncentrál; ez a könyv „stílustörténet" a legnemesebb értelemben, amely bölcs mértéktartással ugyanúgy tartózkodik a pusztán biográfiai leírástól, mint mindenféle „szellemtörténeti" magyarázó kényszertől. Nem tudnám, hogy az újabb művészettörténet teljes területéről, amely egyáltalán nem bővelkedik ilyen típusú művekből, mit is állítsak mellé.

Ennek a tehát hidegvérű „stílustörténetnek" a (látszólagos) „töredékességéről" és „nem rendszerszerű" voltáról kígyót-békát kiabáltak azok, akik nem voltak képesek felfogni e történet *belső* struktúráját. Az úgynevezett „szociológia" már nevében is hibrid öszvérének eközben kilóg a lólába: amely ugyanis a konkrét-individuális tények sematizálását jelenti egy teljesen absztrakt „történés" típusai és normái, azaz olyan „törvények" szerint, amelyek végső fokon szinte mindig sekélyesnek bizonyulnak. Már a jogi területről származó név is, amely ott, a szellem gyakorlati

oldalához tartozóként teljes mértékben illetékes, kétkedést kell, hogy ébresszen bennünk; annak a szemléletnek az üledékéről van szó, amely a szellemtudományt a természettudomány teljesen másképp működő (és ott jogos) osztályozó módszereinek, a „pszeudó-fogalmaknak" akarta szolgálatába állítani. A nyelvtudomány ma már magából kivetett, híres és hírhedt „hangtörvényei" is ezen a talajon szökkentek szárba. Ma, amikor a természettudományok nagy mesterei már rég bizalmatlanul és óvatosan helyezkednek szembe a „természeti törvény", csakúgy mint a „folyamatos fejlődés" fogalmával, nagyon meglepően érint, hogy a művészettörténészek között is olyan kifinomult és okos, ráadásul filozófiailag is képzett tudósok, mint Franz Kugler vagy Carl Justi már idejekorán tiltakoztak e felfogás ellen, és előre megsejtették a „mutáció" fogalmát: natura *facit* saltus, azaz a természetben *vannak* ugrások, amint azt a botanikus de Vries be is bizonyította.

Valójában úgy fest a dolog, hogy minden *tulajdonképpeni* művészet, azaz stílustörténet autonómiája elvész, amikor az individuális feloldódik az univerzálisban, vagy még inkább az absztraktban, amikor az ítélet alanya átfordul az állítmányba. A mikrokozmosz *magában* hordozza a makrokozmoszt, nem Rembrandt jelenik meg „művészetként", hanem a művészet „Rembrandtként" – és ebben, a maguk módján, igazuk lett a gyakorlati alkotók táborából érkező, korábban említett „művészet"-tagadóknak. Giottót nem „korának kifejeződéseként" (Rosenthal) kell értelmeznünk, hanem korát kell „Giottóként" felfognunk (Rintelen); különben mindenképp a „szociológiai" útvesztőbe kerülünk: ahol a művészet mint a „társadalom kifejeződése" már nem autonóm többé, hanem egyfajta „emlékként" szolgál, mint például a dán Georg Brandesnél vagy Taine-nél. Julius Lange találó vicce így szól Taine egyébként oly kifinomult és szellemes, dán honfitársát messze felülmúló elméjéről: nem látja a fától az erdőt. A művészettörténetet magába szívja a „szellemtörténet" (habár ez a kifejezés alapvetően tautológia, még ha pompázatosabban hangzik is, mint a jó öreg kultúrtörténet); az absztrakció megerőszakolta az individuálist, azaz a valóban történetit. Ami a valódi és kizárólagos értelemben individuális „kifejezés" volt, ezáltal önmagában kifejezés nélkülivé válik: olyan „kifejezéssé", amely már nem „kifejezés", mivel leválasztották az individuumtól és így megsemmisült, azaz belső ellentmondássá lesz, mint amit az „objektív stílusok" önmagában ellentétes fogalma is szemléltet.

Ha így az előbbi ellentmondás összeomlik is, az összefüggéstelenségről szóló utóbbi – ha első pillantásra is – nehezebb fajsúlyúnak tűnik: hiányzik ugyanis az a háttér, amely az egyedi jelenségeket „összetartja". Croce kontrázott rá egyszer erre a rá jellemző vitriolos viccelődéssel, szerinte a háttérre vonatkozó követelmény a galéria falára emlékeztet, amelyen a képek függnek; ez ugyanis éppoly látszólagos „egységet" teremt, mint egy könyv külsőleges irodalmi formája, amelyben az esszéket összefoglalják. Hiszen itt újból a *belső* formáról beszélünk; ahol ez a hőn óhajtott „tér" megvan, csak éppen nem a műalkotás „hát"-a mögött, hanem *magában a műben*

rejlik, és itt kell újra utalnunk a Giotto kapcsán éppen most érintett stilisztikai problémára.
E pedáns szőrszálhasogatásnál azonban sokkal többet nyomna a latban, ha a filozófia (vagy a történelem) történetére akarnánk hivatkozni. Mint ahogy Croce szellemfilozófiájának történeti, a szisztematikus ábrázoláshoz organikusan kötődő részei szokás szerint ez előbbit, a filozófiatörténetet követik: ez pedig a problémák története, beleértve azokat az álproblémákat is, amelyek e történetet olyan gyakran összezavarták. Már jó régen volt, hogy egy olyan bölcsen gondolkodó természettudós, mint Ernst Mach (a hőtan történetében) ezt mondta: „Egy nézet, melynek ismerjük a *fejlődéstörténetét*, számunkra tudatosan, magunk által megszerzett nézetként válik igazán használhatóvá és csak folyamatában felfogva válik érthetővé" – és itt talán nem szükséges újra utalnunk a klasszikus példára, Goethe *Színtan*ának „történeti" részére. Ez a problématörténetre vetett pillantás annál fontosabb, mivel maga Croce is, hazájának kezdő helytörténészeként, – ahová egyébként egész élete során szívesen és gyakran visszatért – hagyta magát egy lidércfény által lépre csalni: mégpedig a történet *mint művészet* álproblémája által. Ha ez a felfogás helyes lenne – Croce e nézetét hosszú kutatómunkája során később maga helyesbítette –, akkor superfoetatio, túltermékenyítés jönne létre: a stílustörténet a maga részéről olyan művészet lenne, ami – nyelvi és irodalmi kifejezése alapján – kétségkívül az, vagy az *lehet*. De ez nem érinti a művészet *lényegét*; mert annak tárgya éppen a művészi, nem a *logikai*, hanem éppen hogy az *esztétikai* területhez tartozik. A szóban forgó alapprobléma egyben az igazi és hamis problémája is, de másmilyen értelemben, ugyanis ez a *művésziles* igaz és a valódi, azaz a tökéletes (a „szép") kérdése, a *művészi* hamissal, azaz a tökéletlennel, a részben vagy egészben egy másik szellemi területre esővel (a „csúnyával") szemben. Önellentmondás, contradictio in adiecto volt, amikor a hegelkövetők a „csúf" „esztétikájának" gondolatára jutottak. Schopenhauer ezt már kifejtette, amikor azt mondta: „A *szemlélet* ott önmagában elegendő; ezért ami tisztán fakadt belőle, és hű maradt hozzá, mint az igazi *műalkotás*, sosem lehet *hamis*, soha semmi idő meg nem cáfolhatja: mert nincs *vélemény*, csak maga a *dolog*." Ugyanerre utal az a mondás, amely Friedrich Albert Lange a materializmus történetének felülmúlhatatlan leírásában olvasható: „Ki akarná Palestrina egy miséjét *megcáfolni*, vagy Raffaello egy Madonnáját *tévedéssel* vádolni? – pedig ez az, amit a „művészeti bírák" és csuhásaik mindig is tettek és tesznek most is, amikor még azt is megengedik maguknak, hogy „művészeti bűnökről" (ld. fent) beszéljenek.
Mégis, talán a filozófia története nem köthető-e ugyanúgy az eredeti, alkotó elmék monászainak sorához, de semmiképpen az utánzókéhoz, az „iskolák"-hoz, amelyek nem tarthatnának igényt semmilyen helyre e történetben? Talán nincs meg minden alkotó elmének ugyanúgy a maga egyéni problémaköre vagy fő problémái, melyeket a maga módján éppoly eredetien dolgoz fel, mint a művész? Talán nem megint csak a jó öreg Lukretius nagy „fáklyás futásáról" van szó, amelyben a „problémák" fáklyáit kézről kézre adják, ami tehát a filozófiai megismerés

történetében az „összefüggést” adja, legyen ez akár a folyamatos „evolúció”, akár az ugrásszerű „mutáció” – egy abszolút haladás – értelmében, ahogy azt a régebbi korok gondolták, vagy akár egy immanens haladás részeként, amint azt jelenkorunkban értelmezzük? Az első nézőpontot képviseli Vasari, akinél – tudatos epigonként – a csúcspont a Michelangelo utáni dekadencia regressziójába torkollik; és felbukkan a többjelentésű *hanyatlás* problémája, amelyet az itáliai humanizmus statuált az ún. gótikus középkor számára az első nemzeti csúcskorszakkal szemben, és amely a klasszicizmusban újjáéledt a „barocco” jellemzésére. Wilibald Gurlitt a közelmúltban írt nagyon is olvasmányos értekezésében mutatott rá, hogy az ún. művészettudományok legfiatalabbika, a zenetörténet nagyrészt még ma is kitart az abszolút haladás álláspontja mellett, ami tulajdonképpen a képzőművészet történetéről is elmondható. Még maga Alois Riegl is úgy nyilatkozott első nagy művében, a *Stíluskérdések*ben, hogy az „evolúció” előremozdításának szerepe – amely korábban a szobrászaté volt – a késő antik óta egyre inkább a „haladásképesebb” festészetre hárul.

A filozófia története bizonyosan nem az emberi szellem tévedéseinek gyűjteménye – amint azt a sekélyes gúnyolódók oly gyakran tudni vélték –, amelyben minden egyes (zárt) rendszer, amely magát az *igazi*nak hirdeti, a korábbi vagy egykorú, vele párhuzamos rendszereket – mint az örök szőttes-szövő Pénelopé – negálja, illetve megszüntetve megőrzi, hanem itt ez utóbbi szó összehasonlíthatatlanul mélyebb kettős értelme jut érvényre, amelyet Hegel – maga is nagy történész – a szónak kölcsönzött, és amelyet már használtunk a (magasabb rendű) művészeti kritika kapcsán. Hiszen minden gondolkodó, ha valóban „alkotó” szellem, a belső lényéhez tartozó *saját* problémafelvetésein dolgozik; és ebben az alkotó művésszel válik hasonlatossá, aki a „problémáit” nem halott anyagként vonszolja magával, hanem azokat *jelenvalóként* éli meg azáltal, hogy a művész történelmi öröksége, a problémák a művészben feloldódnak, „megszüntetve megőrződnek”, azaz túlhaladottá válnak, átalakulva a művész *saját* értelme és *saját* küldetése szerint, ami által ténylegesen valami *új* és emiatt valami továbbható dolog jön létre. Ezért sosem állhat fenn egy „zárt”, azaz végérvényes rendszer – mert az álló helyzetet és halált jelentene. Ez csak a kinyilatkoztatott *vallás* számára elérhető és engedélyezett; itt a dualizmus kettéhasad az isteni és az emberi megismerés, hit és tudás között, amely a középkori skolasztikát olyan sokáig foglalkoztatta, és amiről a képzőművészet is a maga módján tanúbizonyságot tesz. A filozófiában, csakúgy mint a művészetben – különben az ember, ha nem is a klasszikusok, hanem rögtön a klasszicisták bűvkörébe kerül – csak „nyitott” rendszer lehetséges, amit Croce, nem csupán saját egyéni gondolatmenetére kivetítve, ragyogóan kifejtett és megvédelmezett.

Jó okkal tettük macskakörömbe a probléma kifejezést, amikor művészi dolgokról volt szó; mert talán nem ez is egy átvétel, hasonlóan az etikai területről átvett „törvényhez”, a logika szellemi

területéről elorzott kifejezés, amely alapvetően csak ott megengedett – arra a veszélyre való tekintettel, hogy különben – ami gyakran megesik – bevált szóképpé válik, amelyet aztán hirtelen hiposztazálunk? Ez a kérdés méltó a komoly megfontolásra, mivel érinti minden stílustörténet alapproblémáját, de úgy véljük, hogy e kérdés már két jelentős írón keresztül válaszra lelt. Az esztétikai „valóság" ugyanis valami *alapvetően* más, mint a logikai; és a művészi „problémát" nem lehet más személyre mint saját szerzőjére átvinni: és a korábban idézett michelangelói mondás itt nyeri mélyebb értelmét. Mert abban a pillanatban, amikor a problémát leválasztjuk alkotójáról, és mint *individuális kifejezés* megfosztódik e tulajdonságától, és az absztrakció folyamatában *kifejezés nélkülivé* (ez már szinte Lichtenberg nyél és penge nélküli késének viccére emlékeztet), egy *„objektív stílus"* halott anatómiai preparátumává válik, akkor e probléma szükségszerűen megszűnik a stílustörténet κ. ε. tárgya lenni. Hogy ez aztán képes-e másik területre átlépni, és ott eredményessé válni, még további fejtegetések tárgya lesz. Kétségkívül belső ellentmondás például azt kijelenteni, hogy Tiziano „történelmi" jelentősége abban rejlik, hogy Giorgione „kromatikus" problémáját „továbbvitte" és „tökéletesítette", talán még bizonyos körülmények között mellék- vagy tévutakra is vezette; vagy hogy Rembrandt ugyanezt tette Leonardo „chiaroscuro"-jával, ami már szintén elhangzott, noha ez teljes képtelenség. Ez a *hamis* „összehasonlító" művészettörténet, amely ugyanígy, sőt, még bőszebben jelentkezik az ún. „tématörténetben" (pl. a „Faust"-téma az irodalomtörténetben, a „Madonna" vagy a „puttó" a művészetben, stb.), és amelyet megint csak Croce harapós gúnnyal üldözött. A látszólag oly közelálló párhuzam megvonása a filozófia problématörténetével – e téma ragyogó kifejtését egyébként lásd Windelband egyik jelentős művében – szintén hamis; egy olyan kifinomult elme, mint Jean Paul joggal óvott mindenkit esztétikai bevezetésében (*Vorschule der Ästhetik*) az egymástól távol eső területek párhuzamaitól, bármennyire közelinek tűnnek is a példák. Ami olyan feddés, amelyet a modern „szellemtörténeti" ábrázolások esetében nem spórolhatunk meg, és vonatkozik ez Heinrich Wölfflin látási kategóriáinak az irodalomtörténetre való erőltetett átültetésére is, amelyet név szerint Voßler, joggal, nagyon szkeptikusan fogadott. És ezzel már eljutottunk második, a tanulmány elején említett kérdésfelvetésünk küszöbéhez: Hogyan, mi módon képzelhető el azoknak a problémáknak kezelése, amelyek a stílustörténeten belül csak álproblémák? Magyarán: létezik-e a képzőművészet *nyelvtörténete*, és hogyan kellene azt előteremteni?

Először kicsit messzebbre kell kitekintenünk. Croce *Esztétiká*jának címlapján az egyik alcím mellett ez áll: „mint a tiszta kifejezés tudománya", de a másik: come linguistica generale, azaz mint „általános nyelvtudomány". Ezt általában egyáltalán nem értették meg, vagy teljesen félreértették. Azt hiszem, én voltam az első német nyelvű művészettörténész, aki (Wickhoff 1903-as emlékkönyvének egyik tanulmányában) felhívta a figyelmet erre a fontos könyvre, amelyből még nekem is oly sokat kellene tanulnom. Maga a párhuzam már korábban felmerült,

d'Agincourt-nál, akinél bizonyára elsőként született meg a művészet nyelvének gondolata. És ha Quatremère de Quincy a művészetről mint „langue sensible"-ről alkotott kifejezése is e hasonlatra engedne következtetni, akkor Hermann Hettner már egészen egyértelműen kijelenti: „A művészet nyelv, semmi más, mint nyelv, de semmiképp nem a fogalmait illetően." Mindenki számára ismeretes, hogy a szavakból álló nyelv [„Wortsprache"] nem az egyetlen létező, habár a priori ezt illetjük a „nyelv" kifejezéssel. Amit „gesztusnyelvnek" szoktunk nevezni, és amit pszichológiai nézőpontból (mint például Wundt néplélektanában) gyakran tárgyaltak, az „plasztikus"-leíró nyelvként és „képírásként" már átvezet minket közvetlenül a táncművészet és a mimika, és ezzel a képzőművészet területére. A nyelv minden „kezdete" – de nem az önmagában lehetetlen *történelmi* álprobléma értelmében, mivel itt egy olyan ősjelenségről van szó, amely ma is minden pillanatban ugyanúgy keletkezik, mint évezredekkel ezelőtt – az ember önfelszabadító kifejezésében rejlik, már az artikulált kiáltásban, az „indulatszóban". *Ezért* a nyelv művészet, ahogy a művészet nyelv, és sosem logikai, hanem mindig esztétikai problémaként kezelendő. Croce ezt egyszer drasztikus példával, egy rövidke mondattal érzékeltette: „Ez a kerek asztal négyszögű." És *ezért* tette oda *Esztétiká*jának borítójára azt az elsősorban csak az avatatlanok számára meghökkentő betoldást, hogy „linguistica generale". De ahogy minden szemlélet, ami kifejezéssé, tehát művészetté vált, átalakul benyomássá, úgy vezet át ez a szemlélet az individuális *alkotás* problémáján mint a szükségszerűen *primer*en keresztül a *szekunder*ig, a másik (és ez volna az alkotó maga), a publikum, a hallgató, az olvasó, a néző, röviden, a (szociális) *közlés*, a *fejlődés* másodlagosságáig. Mindezt Karl Voßler is már nevén nevezte a már említett *A nyelv mint alkotás és fejlődés* című felvilágosító könyvecskéjében – talán éppen abban a meghökkentő értelemben, amelynek mélyebb értelme hamarosan világossá válik. Hiszen minden szókincs az egyén autonóm, alkotó, kifejező, azaz a legmélyebb alapokon nyugvó művészi konstrukciója: egyedül ez állja ki az idők viharát, azok szókincse, akik azt beszélik. Ebből persze sok feledésbe merül vagy azonnal, vagy csak később, de ugyanolyan olyan sok tovább is él, sokrétű változáson megy át, veretei elkopnak, gyakran a felismerhetetlenségig, mint a használatban lévő pénzérmék, természetesen megint csak a nyelv nagyszámú közösségének egyedei által. Sok nyelvi elem viszont asszimilálódik más nyelvi alkotásokkal, így, bár mindig új mutációkon keresztül – és ez a fogalom jobban illik ide, mint bármely másik – az idő, a tér és a néperkölcs által meghatározott köznyelv jön létre, amely folyamatosan *„fejlődik"*. Az egyén „alkotása" eközben tehát folyamatosan működik mint művészi elem; de beleolvad a népi által meghatározott nemzeti nyelvbe vagy annak „nyelvjárásaiba" – ahogy a középkori építőcéh kollektivitása beleolvadt a gótikus székesegyház Gesamtkunstwerkjébe. És itt a társadalmi fejlődés fogalma meghatározólag lép elő, amely egészen más struktúrával bír, mint az egységes, autonóm művészi lényeg „belső történelmét" érintő fogalom, és ez az autonóm művészi lényeg a „stílustörténet" egyedüli alkotóeleme. Amikor egy

gótikus dómon évszázadokon keresztül építkeztek, amikor az egyéni „művészeti ágak”, mint például az üvegablakok vagy a falikárpitok – a természet organikus alkotásaihoz hasonlóan – ifjúkort, csúcspontot, öregkort és hanyatlást, akár teljes pusztulást képesek megérni, ezek tulajdonképpen, bár csak *hasonlatképpen*, „biológiai” jelenségek, amelyek nem alkalmazhatók a valóban nagy alkotó géniusz teljességére, még ha a félrevezetett pszichologizmus ezzel oly sokszor próbálkozott is. Itt és csakis itt nyeri el értelmét és jelentőségét a „hanyatlás” sokat vitatott problémája. Voßler ragyogóan bebizonyította, hogy az úgynevezett középfrancia nyilvánvaló „hanyatlási jelenségeket” mutat, és Croce éppen a közelmúltban, az 1929-es *Storia dell’età barocca in Italiá*ban tárgyalta ugyanezt a legmélyebb értelemben nyelvtörténeti jelenséget. És eközben meg kell emlékeznünk az itáliai barokk sokkal korábbra mutató, ragyogó elemzéséről, amely Burckhardt 1859-es ős-*Ciceroné*jének pár oldalán jelent meg, még ha e lapokon – mint oly gyakran a nagy puristák esetében – a jelenség a gyűlölet lencséjén szűrődött is át, amely többnyire azonban tudvalevőleg élesebb, mint a lelkendező szeretete. Most mindenesetre a nyelv- és nem a stílustörténet talaján állunk; és újfent megmutatkozik, hogy a kettő összevegyítése mennyire vészterhes. Ugyanebben a *Ciceroné*ban Michelangelo a „sors férfija”-ként tűnik fel; már a nagy művész apostola, Vasari is az ő halálától kezdve számítja a hanyatlást. Stílustörténetileg ez egy képtelenség, de nyelvtörténetileg legalábbis féligazság, mert ha az előbbiben az egyén és annak kifejezése áll a középpontban, akkor az utóbbiban a hatásról, a benyomásról van szó, amely az egyén számára egyáltalán nem bír jelentőséggel. Ezzel kezdődik a másolók, az utánzók, az iparosok léte, akiknek ugyan megvan a maguk helye a manierizmusnak (és a „barocco”-nak) ebben a mai dekadens világban oly buzgón körülrajongott korszakában, de a stílustörténetből javarészt kiselejteződnek, de mégis itt, a nyelvtörténetben a helyükön kezeljük őket. Ugyanígy az úgynevezett késő antik is olyan terület, amely szinte teljesen a nyelvtörténetre tartozik; de ezt nem úgy kell értenünk, mintha e korban már nem lettek volna művészszemélyiségek; ők jelen vannak, noha többnyire névtelenül, a portretisták, a mozaikművészek, és nem utolsósorban az építészek között keresendők. Másképp áll a helyzet a középkorral, amit épp e korszak vezet be; csakhogy itt még nekünk is, a jelen embereinek, akik a saját művészetünkön keresztül számos olyan kulcsot kaptunk a középkor megfejtéséhez, amely atyáinknak még nem adatott meg, még nekünk is nagyon nehéz dolgunk van, amikor a nagy alkotó személyiséget a kollektívről le akarjuk választani. Hiszen ez a személyiség itt egészen másféle vonásokat hordoz, mint a „klasszikus” ókorban vagy a „reneszánszban”; még az egyébként vele több dologban is vérrokonságban álló „barocco” is közelebb áll a középkorhoz szerteágazó és sokszor áttekinthetetlen „munkamegosztásában”.

Végül újra felbukkan (a 18. századi kifejezés nyomán) az ős-zsenik problémája. Mi a szerepük a nyelvtörténetben? Világos, hogy a saját koruk és környezetük meghatározta nyelvbe

beleszületvén, azt anyai örökségként kezelték, függetlenül attól, hogy beszélt, zenei vagy képzőművészetről van-e szó. De ha valahol, itt mindenképp érvényes az ősrégi mondás az oroszlán karmáról, a másik oldalon pedig az oroszlán bukásáról és a szamár patájáról. A hagyományos és az örökölt köznapi és költői nyelv azonban náluk már a korai, ifjúkori és éretlen művekben is olyan „mutációkat" mutat, amelyek személyes színezetet viselnek, és már sejtetik a jövőbeli nyelvi mestert. Gondoljunk itt – csak hogy a legnagyobbakat említsük – Goethe *Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi* című korai versére vagy a bolygó zsidóról írott töredékére, de gondolhatunk Michelangelo ifjúkori műveire Szent Domonkos bolognai ereklyetartóján vagy Beethoven még Bonnban keletkezett instrumentális darabjaira. Innentől aztán e mesterek szakadatlanul azon dolgoznak, hogy a velük született személyes nyelvet továbbfejlesszék, és ez a példakép nem csak a közvetlen céhbeli környezetükre, a költőcskékre van hatással – mindenekelőtt a fűzfapoétákra, a szó legtágabb értelmében, akik körében túl gyakran hangzik fel a Faust boszorkányának jajszava: „De nem várnak soh'se meg" –, hanem hatással van a „beszélők" tömegére is, az egykor éles veretek már említett elkoptatásával. Nincs ez másképp a nagy gondolkodók irodalmi kifejezéseivel sem; mindenki számára ismerős például a „kategorikus" vagy az „önmagáért való" [an und für sich]. Aprópénzzé váltak a mindenki által használatos köznyelvben, és elveszítették közben eredeti jelentésüket. Alois Riegl, aki már nem érhette meg az amúgy is megkésett „hírnevét", ő, a túlontúl szerény tudós is tágra meredt – és gúnyos – szemekkel figyelte volna, ha megéli, hogy a nagy műgonddal megformált kifejezése, a Kunstwollen miképp válik napilapok üledékévé. És ne is beszéljünk a művészettörténeti szemináriumok szakzsargonjáról, amelynek zavaros nyelvi dagályában valaha bölcsen átgondolt elnevezések roncsai sodródnak – elkoptatva, elsekélyesítve, a felismerhetetlenségig leköszörülve, úgy mint „tömbszerű" vagy „eltestetlenített" stb. És a nagy zeneszerzők valaha teljesen egyéni, „kézírásában" összetéveszthetetlen fordulatainak, díszítéseinek és kadenciáinak utózöngéit mennyiszer halljuk – teljesen trivializálva – a populáris tánc- és zeneiparban, aminek sokszor maguk az előadók sincsenek tudatában! És ugyanez a helyzet a képzőművészetben is; azok a motívumok, melyek egykor egy nagy művészelme szüleményei voltak, mint például a tövishúzó vagy a lószelidítő és számtalan egyéb motívum, mára sablonná váltak és árnyéklétben élnek tovább. És mindez elsősorban a díszítőművészetre igaz; a felejthetetlen Aby Warburg gazdag hagyatékát tekintve, aki e témákat a maguk kulturális jelentőségében mindig is szívén viselte, azokat új oldaláról világította meg, és olyan gazdag termést hagyott hátra, amelynek nincs párja.

És valóban, emellett egyedülálló gazdagságban tör fel mindaz a (művészi és szó szerinti értelemben is) anonim szókincs – amely, még ha eredetileg individuálisan keletkezett is, de beivódott a társadalomba és ott rögződött, és még ha szerteágazó jelentésváltozásokban mutálódik is –, e szókincsnek nem lehet helye a stílustörténetben, ha az nem akarja elveszíteni eredeti

jellegét, mivel e szókincs művészileg már nem autonóm, hanem a legtágabb értelemben vett „nyelvi emlékké” vált. Ez pedig maga a *nyelv* κ. ε., amely számunkra „versel és gondolkodik”, és amelynek megvan a saját, jól érthető autonómiája. Itt a legkisebb is bírhat értékkel, gyakran nagyobb és figyelemreméltóbb értékkel, mint a nagy nyelvi alkotók együttműködése. Tartalmát illetően például egy semmi, amikor a Justinianus idejéből való késő görög történész egy közönséges katona jajkiáltását a maga durva nyelvezetében örökíti meg: torna, torna, fratre, ugyanakkor ez a kelet-római nyelvjárás első emléke. Ugyanez a helyzet a „késő antik” korszakával, amely a nyugat-római, azaz a „román”, és a keleti, azaz a „görög-bizánci” középkort előkészíti, telve kicsi és míg kisebb műemlékekkel, még ha ezek „nyelve” oly „művészietlen” és „barbár” is. Mégis, a korszak felirataiban itt, sírkövein és egyéb „iparművészeti” tárgyain amott e nyelv – szorosan összefonódva a „barbár” fonetikával – a vulgáris latin, illetve a vulgáris görög ismeretéről tanúskodik, amelyek aztán nagy szerepet játszották főképp az új nemzeti nyelvek kialakulásában. Mindezt megint csak a lehető legtágabb értelemben, nem csak a „szavakból álló beszédre” értjük – mert igaz ez az úgynevezett újlatin nyelvekre csakúgy, mint a germán vagy akár a szláv nyelvcsaládra. Ez a periódus nyelvtörténeti szempontból is az egyik legizgalmasabb, habár nagyon rövid, és külső szempontokból eredeztetett, mégis e korszak Alois Riegl egyik főművének, *A későrómai iparművészet*nek is a címét viseli, a szerző sajátos belső jogosultsága folytán, akinek (felfogásunk szerint) sajátos gondolkodásmódja már eredendően sokkal inkább nyelvtörténeti szemléletű, mint stílustörténeti – éles ellentétben Wölfflinnel – és Riegl e művében is legsajátabb tudását adta. És ebben az esetben megint csak *nem* metafora, amikor románkori „építészeti dialektusokról” beszélünk, amelyek később κοινή-vá vagy „írott nyelvvé” [Schriftsprache], azaz a gótika világnyelvévé sűrűsödnek össze. Ugyanez a folyamat játszódik le az észak- és (dél-)francia nyelv kialakulásakor, szoros összefüggésben az ország politikai-gazdasági fejlődésével. És szintén nem csak egy egyszerű szókép volt, amikor a francia archeológia megalkotta a művészettörténet hosszú idők óta legtalálóbb – mert történeti-filológiai alapokkal rendelkező – terminusát, a „romanika” fogalmát. Tette ezt, mivel tudatosan bepillantott a vulgáris latinból kialakuló nyugati nyelvek fejlődésébe, szintén szoros összefüggésben a Római Birodalom „provinciáinak” ősi, rómaiak előtti, éppen ezért a „tájnyelveiben” megnyilvánuló néperkölcsével.

Amit tehát a képzőművészet nyelvtörténetének terminusával – amire továbbra is egyedüli figyelmünket irányítjuk – körül akartunk írni, azt az imént elmondottak vélhetőleg elég világosan elmagyarázták. Karl Voßler a nyelvtörténet és irodalomtörténet viszonyát már régebben kifejtette azon tanulmányainak egyikében, amelyek rá jellemzően – nagy rálátást biztosító szempontjai miatt – még a nem szakavatott olvasót is szellemileg gazdagabbá teszik és magával ragadják. Az említett szöveg a legbensőbb alapokra utaló, a *Tanulmányok a nyelvfilozófiához* (Aufsätze zur Sprachfilosophie, München 1923) címet viselő tanulmánygyűjteményben olvasható. Egyszer már

említettem, de itt muszáj újra elmondanom – noha teljesen személyes és csak engem érintő ügyről van szó –, hogy a könyvecske ajánlását és előszavát a szerző nekem, a céhtagságra oly kevéssé jogosult „dilettánsnak” címezte, ami számomra életem egyik legnagyobb megtiszteltetését jelenti, és ezt engedtessék most elismételnem.

Ebben a „nyelvtörténetben” – Voßler értelmezése szerint – a „fejlődésnek” azok az alkotó individuumról leválasztott problémái is helyet kapnak, melyeknek sem helyük, sem létjogosultságuk nem lenne egy „stílustörténetben”. Ehhez itt, a művészeti problémák perifériáján, szükségképpen kell alkalmazni a szerző által is hangsúlyozott absztrakciót. A művészi körökben korábban hallatott csatakiáltást is találóan újraértelmezhetnénk: nincs nyelv, hanem csak beszélők vannak. A nyelvkutatás egyik nagy mestere, Hermann Paul egyik könyvében – amelyből még a művészettörténész is sokat tanulhatna, ha akarna – megfogalmazott mondatok intésként szolgálhatnak: „A valóban kimondott beszédnek nincs fejlődése. Félrevezet az a kifejezésmód, ha azt állítjuk, hogy egy adott szó egy korábbi időkben beszélt szóból »keletkezett«.” Hogy ez mennyire igaz a stílustörténetre, már régóta tudjuk, de a nyelvtörténetben sem lehetne semmi veszélyesebb annál – ahogy ezt valóban láttuk –, minthogy a „nyelv-organizmus” *metaforáját* biológiai pszeudó-fogalommá alakítsuk, és túlhaladott pozitivista módszerek szerint tárgyaljuk. Mert minden nyelv a szellem egyik funkciója; és az idealizmus ebből a felismerésből kiindulva győzedelmeskedett a pozitivizmus felett a nyelvtörténetben is, aminek kapcsán legyen szabad még egyszer Voßler a témát kifejtő korai írására utalnunk.

E felfogás szerint a nyelvtörténet – amely végső célkitűzéseibe torkollik, és amely fölött alapítójának, Wilhelm von Humboldtnak a szelleme lebeg – a legnemesebb értelemben vett kultúrtörténet, hiszen ennek is, stílustörténeti nővéréhez hasonlóan, teljesen *autonóm* tudománynak kell maradnia, és a *saját* anyagával, a *saját* munkamódszerei szerint kell, hogy dolgozzon, nem úgy, mint az úgynevezett szellemtörténet, mely túl gyakran megy a szomszédba, hogy más tudományágaktól kölcsönözzön. Hogy mindez hogyan lehetséges, azt megint csak Voßler egyik legjelentősebb műve mutatja meg nekünk, a *Franciaország kultúrája nyelvi fejlődésének tükrében* (Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1913; átdolgozva új címmel: Frankreichs Kultur und Sprache, 1929).

De ha már tudni véljük is, hogy mi a képzőművészet nyelvtörténete, vagy legalábbis minek kellene lennie, végezetül fel kell tennünk még azt a kérdést, hogy mi *nem* az. Mert itt feltűnik egy ősöreg időkből hazajáró szellem, amely még a fáradságos munkával kivívott, modern ismereteink napvilágánál sem átall kísérteni. Ez pedig a *grammatika*, az ókori képzés romvárának ajtónállója, aki a hét „szabad” művészet mintájára nyomorúságosan tovább tengődik, még a nevét is kölcsönadta a régi egyetemek facultas artiumának, azaz a „bölcsészeti fakultásnak”. Ő az első a „triviális” triviumban, akit a középkori emlékműveken barátságtalan matrónaként, nádpálcával a

kezében ábrázolnak, amint egy félig nyitott ajtó előtt a gyerekeket tanítja. A hangnyelv nyelvtanához hasonlóan vajon van-e a formanyelvnek is „grammatikája”? Ez bizony lehetséges; a régi festőtraktátusok, különösképp Itáliában, műhelyszerű alapkoncepciójukon túlmenően valami ilyesmire törekedtek. Értelmetlen és igazságtalan volna e tankönyvek hasznosságát és szükségességét tagadnunk; de e könyvek – Quintilianus, a szónok fogalmával élve – „institúciók”, gyakorlati segédeszközök maradnak, melyek sosem tarthatnak igényt a nyelvtörténethez mérhető tudományos gondolkodás rangjára és elismerésére. A már korábban említett Hermann Paul igencsak élesen hangsúlyozta: „Amit a leíró nyelvtan valójában »nyelvnek« nevez, az a *szokásosnak* az összefoglalása, és valójában nem létezik”. Nála merül fel az a figyelemre méltó gondolat, hogy ennek a „szokásnak” a legyőzése elsősorban a *költő* nyelvében következik be. Ezen a helyen köszönjük meg Croce mellett Voßlernek a döntő jelentőségű magyarázatait. Már a művelt 17. századtól kezdve gyakran megkísérelték, hogy ezt az „institúciót” egy tudomány rangjára emeljék és hiposztazálják: a port-royali janzenisták „logikai” grammatikája volt ilyen, használhatatlan eszközökkel kidolgozott kísérlet, melyet aztán – hasonló kudarccal – a felvilágosodás „filozófiai” grammatikája követett. A 19. század „historicizmusa” – alapkoncepciójának megfelelően – befordult a „történeti” grammatika utcájába, amelyet jelentős teljesítményei ellenére ma már túlhaladottnak kell tekintenünk a nyelvtörténet és a nyelvfilozófia, a két egyedül lehetséges *tudományos* szemléletmód javára. Voßler csípős kritikájának bizonyosan igazsága van, amikor ezt a történeti nyelvtant olyan szerencsétlen korcsként jellemzi, amelyik a technikai, teljes mértékben korszakfüggő útmutatásának legsajátabb (és ebben az értelemben teljes jogú) hatásköréből, sikertelen fáradozással, megpróbál áttörni a történelem területére. Mert ha elmondhatjuk, hogy a logikai, normatív grammatika pozitívabb, magában zárt formák sorrendjét állította fel, amely egyértelműen a szigorú klasszicista értékítélettől függött, mindamellett mégiscsak önmagában megalapozott volt, mint az értékítélet maga, akkor azt is leszögezhetjük, hogy a felvilágosodás korának grammatikája megpróbált hidat verni a filozófiához, az őt követő romantika grammatikája pedig a történelemhez, és így – a romantikus történetfilozófiával összhangban – egy másik tévútra jutott, egy úttalan bozótosba tévedt, ahonnan még a pozitivizmus sem bírta kiszabadítani a maga evolúciótanával. Ha a felvilágosodás idején regresszív folyamatról volt szó a pesszimista antik historizmus és a Rousseau-féle új humanitás-eszmény értelmében, akkor a historizmus kapcsán végtelen progresszióról beszélhetünk az augustinusi, keresztény-optimista történetfilozófia értelmében, amely a végtelenben zárul. Még ha ez a progresszió meg is törik egy csúcsponton, amely után csak epigonok sora és lejtmenet következhet, mint Vasarinál; vagy a „fejlődés” lezárul az aranykor csúcspontján, Raffaellónál, akinél megszakadnak mind Ruhmohr útleírásai, az *Italienische Forschungen*, mind a Crowe-Cavalcaselle páros által írt itáliai festészet története. De eközben

minden egy egyenes vonalú fejlődés alapgondolata körül forog. Az úgynevezett újgrammatikusok aztán ezt a rejtett értékítéletet akarták eliminálni azáltal, hogy a „nyelvhasználatot", a Hermann Paul-féle „szokást"– „nyelvjárásaival" együtt – helyezik a vizsgálat középpontjába. De ez is tévútnak bizonyult, mint egy újabb reménytelen, az „institúciók" inherens létéből a történeti-filozófiai megismerés területére irányuló kitörési kísérlet. Erről részletesebben Voßler fejtegetéseiben kell utánaolvasnunk.

A „történeti" grammatika az úgynevezett művészettudományra is hatással volt. Életének utolsó éveiben a fáradhatatlan kereső, Alois Riegl, előadást tartott a képzőművészet történeti nyelvtanáról, amely azok állítása szerint, akik még hallhatták, és amit feltétlenül el is hiszünk, nagyon impozáns volt. Nagyon is megérdemelné – és a szándék valóban fennáll –, hogy a hátrahagyott előadásjegyzeteket, melyeket Riegl mindig olyan gondosan előkészített, most kiadják, ha másért nem, hogy szakadatlan szellemi küzdelmeiről értékes felvilágosításokat kapjunk. A „történeti grammatika" ezzel szemben *nem* tűzi ki tárgyául, bár olykor talán azt a látszatot kelti, Wölfflin gyakran félreértett „nevek nélküli művészettörténetét", ahogy a fogalmat a mester híressé vált könyvében, a *Művészettörténeti alapfogalmak*ban megnevezi. Az ebben (Wölfflin által és egyébként is) képviselt „láthatóság elméletét" Croce olyan szigorú kritikával illette, amelynek éppen hogy csak a legnagyobb teljesítményekkel szemben van helye. Itt már sokkal inkább a *nyelvtörténet* talaján állunk, mint ahogy Riegl életművének sok pontján is, habár Riegl nézetei – kívülről nézvést – látszólag a történeti grammatika területét érintik, amit bizonyára maga is akképp értelmezett.

Richard Krautheimer

Bevezetés egy "középkori építészeti ikonográfiába"[1]

(1942)

Az építészetet a reneszánsz óta szokásos a *commodity*, *firmness* és *delight*– avagy kevésbé wottoni terminológiával a funkció, szerkezet és elrendezés – fogalmaival meghatározni. Ebből a nézőpontból és csak innen szemlélni az építészet problémáit úgyszólván alapvető elv az építészettörténetben. A középkori építészet összefüggésében azonban ez a megközelítés meglehetősen kétes érvényű.[2] Nyilvánvalóan nem férhet kétség ahhoz, hogy a szerkezet, a elrendezés, a funkció és ezek integrációjának kérdése a későbbi korokhoz hasonlóan a középkori építészek számára is alapvető fontossággal bírt. Mégis úgy tűnik, hogy a Sir Henry Wotton és korábban Leon Battista Alberti által lefektetett építészeti alapelvek a középkori építészet-felfogásban más hangsúlyt kaptak, továbbá egyéb, alapvető fontosságú elemekkel egészültek ki. Ami azt illeti, egyetlen középkori forrás sem tulajdonít különösebb fontosságot az épület formájának vagy szerkezetének, eltekintve a felhasznált anyagoktól. Másfelől viszont rendszeresen említik az épületek gyakorlati és liturgikus rendeltetését, ami elvezet az épületek vallási jelentőségének kérdéséhez is és úgy tűnik, ez a két problémakör együtt áll a középkori építészeti gondolkodás középpontjában. Emlékezhetünk rá, hogy Suger apát nemegyszer hivatkozik a nevéhez fűződő Saint-Denis-i új templom boltozatának és formáinak forradalmian újszerű megoldásaira. Nyilvánvaló azonban, hogy egy épület formájának vagy máskülönben szerkezetének leírása nem a teoretikus diskurzus keretein belül történt. Másfelől a kortásak számára az építmény vallási jelentősége volt messze a legfontosabb. Suger apát újra és újra értekezik az oltárok szenteknek való dedikációjáról. Különösen fontosak az elrendezés avagy a részletek szimbolikus jelentőségének kérdései; csakúgy, mint az egy konkrét szentnek való dedikálás, valamint az épület alakjának viszonya az adott dedikációhoz vagy egy bizonyos vallásos - nem feltétlenül liturgus - célhoz. Úgy tűnik, az építészet "tartalma" a középkori építészet-elmélet legfontosabb problémái közé tartozott; sőt, valójában ez lehetett a legfontosabb problémája. Ezeknek a kérdéseknek az összessége alkothatja egy építészeti ikonográfia tematikáját. Egy ilyesféle megközelítés csupán visszatérés egy régi tradícióhoz, amely még egy évszázaddal ezelőtt is áthatotta a művészeti archeológusok gondolatvilágát;[3]

1 Jelen tanulmány előzménye az a rövid előadás, amely 1941. januárjában hangzott el a chicagoi College Art Association összejövetelén. Szeretnék köszönetet mondani feleségemnek, Mrs. Trude Krautheimer-Hessnek a tanulmány előkészítésében és megírásában való folyamatos közreműködéséért.

2 A cikkben a "középkor" terminus mindvégig a 4. századtól a 12. század végéig tartó teljes időszakra vonatkozik.

3 J. Ciampini, *Vetera Monimenta ...*, Rome 1690–99; J. Bingham, *The Antiquities of the Christian Church*,

csupán az elmúlt ötven évben szorította ki teljesen ezt a hozzáállást a pusztán formalista megközelítés. Az alábbi megjegyzések nem tekintendők véglegesnek, csupán adaléknak szántam őket egy jövőbeni középkori építészeti ikonográfiához.

I. Másolatok a középkori építészetben

A középkorban emelt építészeti másolatok segítségével felderíthető, hogy a kortársak számára melyek lehettek egy épület legjellemzőbb sajátosságai. Nyilvánvaló, hogy a másolat és az eredeti egymáshoz való viszonya akaratlanul is árulkodik ezekről a sajátosságokról. Gyakran előfordul, hogy ott, ahol a középkori források egymáshoz hasonlítanak két épületet a modern olvasó csak csodálkozik, hogyan láthatott a szerző bármiféle hasonlóságot a művek között. A 10. századi *Miracula S. Maximini* szerint például Germigny-des-Prés temploma az aacheni palotakápolna mintájára épült ("... instar eius ... quae Aquis est constituta ..."),[4] két évszázaddal később pedig Malmesbury-i Vilmos is hasonló kijelentést tett Lotharingiai Róbert herefordi püspök kápolnájával kapcsolatban ("... ecclesiam tereti edificavit scemate Aquensem basilicam pro modo imitatus suo").[5] Minthogy a három épület közül kettő, az aacheni palotakápolna és Germigny-des-Prés napjainkban is áll és a herefordi kápolnáról is fennmaradt egy 18. századi rajz,[6] könnyű egybevetni ezeket a példákat; a mai szemlélő azonban nemigen lát hasonlóságot köztük. Az aacheni kápolna kolostorboltozattal fedett nyolcszögű középtere, amelyhez tizenhatszögű körüljáró és karzat csatlakozik eléggé másnak tűnik, mint Germigny négyzetes alaprajzú, középponti toronnyal, dongaboltozatos keresztszárakkal és sarokkupolákkal felépült temploma; ugyancsak nehéz hasonlóságot találni a négyzetes alaprajzú kétszintes herfordi kápolnával, ahol a kilenc boltszakasz közül a középső nyitott mindkét szint felé, míg a másik nyolcat keresztboltozat fedi.

Első ránézésre hajlamosak lehetünk azt hinni, hogy ezek a kijelentések egyszerűen félreértéseken alapulnak; ám gyakoriságuk és precizitásuk ismeretében egy ilyen magyarázat túl egyszerű megoldásnak tűnik. Példának okáért a beneventoi két körüljárós, hexagonális

London, 1708–22; J. Britton, *Architectural* Antiquities, London, 1807; J. Kreuser, *Der christliche Kirchenbau²*, Regensburg, 1860–61; Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutchen Mittelalters*, Leipzig, 1883–85. Napjainkban csak nagyon kevés egyházi archeológus folytatja ezt az évszázados tradíciót, közülük a legjelentősebbek: J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, Freiburg, 1924 és F. J. Doelger, *Antike und Christentum*, Münster, 1929 ff.

4 J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien, 1896, in: "Quellenschriften für Kunstgeschichte ... herausgegeben von R. Eitelberger," N. F., IV (a továbbiakban: Schlosser, "Karol. Kunst"), no. 682.

5 Willelmi Malmesberiensis, *Gesta Pontificum Anglorum*, ed. N. E. S. A. Hamilton, London, 1870 (Rolls Series), p. 300.

6 A. W. Clapham, *English Romanesque Architecture after the Conquest*, Oxford, 1934, p. 112, from Society of Antiquaries, *Vetusta Monumenta* I, London 1747, pl. XLIX.

Santa Sofia templomot a konstantinápolyi Hagia Sophiához hasonlítják;[7] a petershauseni kisméretű 10. századi templomot a római Szent Péter bazilikával rokonítják: "... secundum ... formam basilicae principis apostolorum Romae constracta(m)";[8] a 11. századi brémai székesegyház analógiáit pedig Köln és Benevento katedrálisaiban látják.[9] Ezt a listát még sokáig folytathatnák, miközben az összehasonlítások érvényesege újra és újra megkérdőjeleződik. Úgy tűnik, csupán egyetlen konklúzió igazolható, mégpedig az, hogy a középkorban két épület összehasonlíthatása más szempontok alapján történt, mint napjainkban. A középkor embere számára a *tertia comparationis* tökéletesen mást kellet, hogy jelentsen, mint amihez mi szokva vagyunk.

Ahhoz, hogy ezeket a különböző alapelveket megérthessük tanácsos lehet megvizsgálni néhány minden vitán felül állóan jól meghatározható mintakép alapján készült épületet.

A különös tisztelettel övezett prototípus utánzásának szándékával emelt nagyszámú középkori épület között található egy csoport, amely különösen alkalmas arra, hogy általa a középkori másolat lényegét megragadjuk: a jeruzsálemi Szent Sír másolatai. Nagy számban maradtak fenn, mi több, egy olyan prototípus alapján készültek, amely máig viszonlag épen fennmaradt és amelynek eredeti állapota is könnyen rekonstruálható. Ezek a másolatok szerte Európában az 5. századtól egészen a 17. század végéig épültek.[10] Annak ellenére azonban, hogy számos esetben a Szent Sír-rotunda másolásának szándéka határozottan kifejeződik, az épületek meglepően különböznek egymástól és megdöbbentően eltérnek a szándékuk szerint követni kívánt prototípustól is.

Vegyük például a kis méretű fuldai Szent Mihály templomot (Pl. 1a, e). Eigil apát építette, feltehetően Hrabanus Maurus tanácsára, 820 és 822 között. Bár jelenlegi állapotában az épület nagyrészt 11. századi, a kevés fennmaradt eredeti részlet, a kortárs leírások és a nemrégiben végzett ásatások elegendőek ahhoz, hogy egészen hiteles képet kaphassunk a 9. századi templom megjelenéséről.[11] Az épület kisméretű középterét körüljáró övezi; alatta egy kripta

7 "Translatio Sancti Mercurii" (11. század?), *M.G.H.*, *SS. Rer. Langob.*, p. 576 ff., különösen p. 577: "... sancte Sophie basilica, quam exemplar illius condidit Justinianae;" cf. "Carmen de translatione duodecim martyrum" (11. század közepe), *ibid.*, p. 575.

8 Vita Gebhardi Episcopi Constantiensis, *M.G.H.*, *SS.* X, p. 582, különösen p. 587; cf. J. Gartner, *Kunsgeschichte der Schweitz*, I, Frauenfeld, 1936, p. 134 ff.

9 *Adami gesta Hammaburgensis eccl. pont. lib. II, cap. 77, Lib. III, cap. 3 (1075 körül), in O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunsgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts, Berlin, 1938, nos. 230, 232.*

10 Ezeknek a másolatoknak a kérdését többé avagy kevésbe általánosan tárgyalják: G. Dalman, *Das Grab Christi in Deutschland* (Studien über Christliche Denkmäler, 14), Leipzig 1922; N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgie,* (University of Illinois Studies in Language and Literature, VII, 2), Urbana, Ill., 1921; Ismeretlen, "Das Grab des Welterlösers in seinen mittelalterlichen Nachbildungen", *Der Kirchenschmuck*, XXVI, 1895, pp. 125 ff., 141 ff., 153 ff.; XXVII, 1895, pp. 10 ff., 33 ff. Az általam ismert legkésőbbi *Anastasis*t Innichenben emelték 1653-ban; ezt 1888 után Potsdamban lemásolták III. Frigyes császár mauzóleuma számára; ld. *Kirchenschmuck*, XXVII, 1896, p. 12.

11 Candidus, *Vita Eigilis, M.G.H.*, *SS.* XV, I, p. 221 ff., különösen p. 230 f.; J. Schalkenbach, "Die

található, melynek gyűrűs dongaboltozata egyetlen alacsony ion oszlopra támaszkodik, körülötte, a körüljáró alatt pedig gyűrű alakú folyosó húzódik. A középtér nyolc – a 11. században lecserélt[12]– oszlopa valószínűleg kupolát vagy nyolcoldalú kolostorboltozatot tartott.[13] Nem lehet tudni, hogy eredetileg volt-e karzat a körüljáró felett. A mai állapottal ellentétben bizonyosan nem három kápolna nyílt a körüljáróból, hanem csupán egy, mégpedig kelet felé; az északi és déli kápolnák, csakúgy, mint a karzat, a kupoladob ablakai, a tető és a hosszanti hajó mind egy 1092-es átépítés során készültek. A főoltár *titulus*a egyértelművé teszi, hogy már az eredeti épület is a Szent Sírhoz kapcsolódott,[14] és csakugyan, az épület középpontjában egészen 1715-ig egy, formájára nézve kúp alakú, Krisztus sírja emelkedett.[15]
Két évszázaddal azután, hogy Eigil és Harbanus felépítettették a fuldai kápolnát Meinwerk paderborni püspök egy templomot "ad similitudinem s. Jerosolimitane ecclesie" kívánt emeltetni és Jeruzsálembe küldte helmershauseni Wino apátot, hogy hozza el onnan a szükséges méreteket ("mensuram eiusdem ecclesie et s. sepulgri"). "Reverso autem Winone abbate ... et mensuras eiusdem ecclesie et sepulchri sancti reliquas referente ..."[16] a templom megépült és 1036-ban felszentelték (Pl. 1b). A templom a jelenlegi Busdorf apátság helyén állt. Az ásatások szerint az eredeti épület kör alakú alapozásán nyolcszögű felépítmény emelkedett. A fő tengelyekben három nagyméretű négyszögletes kápolna csatlakozott a központi térhez; egy egyedik kápolna, melyet valószínűleg két hengeres torony fogott közre, bejárat lehetett. A belsőt nem tagolta támaszték. Nem tudni, vajon boltozat vagy famennyezet fedte az épületet.
A Caentól nem messze fekvő Lanleff rotundája a 11. század végén épült (Pl. 1c).[17] Itt ismét központi térből és körüljáróból állt a kerek építmény; a körüljáró keresztboltozatát tizenkét támaszték tartotta, ezek mindegyikét négyszögletes pillér és négy féloszlop alkotta. Sugárirányban három kis apszis csatlakozott a körüljáróhoz. Bár a többi épülettel ellentétben Lanleff titulusát homály fedi, maga az apszis-motívum és az apszisok tengelytől független elhelyezése nem hagy kétséget afelől, hogy ez az épület is a jeruzsálemi Szent Sír-templom származéka.

Wiederherstellung der Michaelskirche zu Fulda", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1938, p. 34 ff. Csupán a kripta és a fölszint alaprajzi elrendezése 9. századi.

12 A régi lábazatokat megtalálták a 11. századiak alatt; a karoling fejezetek közül négyet újra felhasználtak; ld. Schalkenbach, *loc. cit.*

13 Candidus, *Vita Eigilis*, *op. cit.*, p. 231: "... in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur. ..."

14 Hrabanus Maurus, *Carmina*, 42, *M.G.H.*, *P. L.* II, p. 209: "In primo Altare. Hoc altare deo dedicatum est maxime Christo Cuius hic tumulus nostra sepulcra juvat ..."

15 Dalman, *op. cit.*, p. 27 f.

16 *Vita Meinwerci episc. Patherbrunensis, cap. 209 ff. (12. század második fele), Lehmann-Brockhaus, op. cit., nos. 1045-1050. Az ásatásokról ld. W. Rave, "The Entdeckung der ursprünglichen Busdorfkirche zu Paderborn", Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1936, p. 221 ff.*

17 A. Rhein, "Le Temple de Lanleff", *Congrès archéol.*, 81, 1914, p. 542 ff.; E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, Viii, Paris, 1866, p. 287 f. A templom jelenleg romos; az egyik sugárirányú apszis fennmaradt a többit megbízható nyomok alapján rekonstruálták; ld. Rhein, *loc. cit.*

Egy negyedik épület, a cambridge-i Szent Sír-templom feltehetően a 12. század első negyedére datálható (Pl. 1d, f). Bár 1841-ben meghamisító restaurálást végeztek rajta, a korábbi reprodukciók alapján az eredeti állapot jól rekonstruálható.[18] Nyolc zömök oszlop választja el a bordás keresztboltozattal fedett körüljárót a középső tértől, melyet 1841-ig magas toronykoronázott. A központi tér nyilvánvalóan a torony első szintjének ablakan át kapott fényt. Az eredeti épületnek bizonyosan nem volt sem szentélye (a jelenlegi 1313-ban épült), sem sugárkápolnái. A földszinti árkádsor felett nyolc, robusztus pillérekre és sudár közbülső oszlopokra támaszkodó ikernyílás alkot álkarzatot.

A négy épület mindegyike azzal a céllal készült, hogy a jeruzsálemi Szent Sír-templomot jelenítse meg. A négy építmény azonban meglehetősen különbözik egymástól: kerekek vagy nyolcszögletűek, egyhajósak vagy körüljárósak voltak, boltozat vagy talán gerendamennyezet fedte őket, egy vagy több szentély és nyolc vagy tizenkettő támasz tartozott hozzájuk. A különbségek, úgy tűnik, jelentős túlsúlyban vannak a hasonlóságokhoz képest.

Ezek a különbségek még szembeszökőbbek, ha a négy épületet összehasonlítjuk a közös jeruzsálemi mintaképpel (Pl. 2a, b). Nem ez a megfelelő hely, hogy az Anastasis-rotunda bonyolult történetének részleteibe bocsátkozzunk.[19] Az viszont bizonyos, hogy a rotunda a 628-as restaurálás[20] – és minden valószínűség szerint egészen a kezdetek, 340-50 – óta körüljáróval övezett, karzatos kerek épület. A körüljáróhoz a 7. században három kis apszist illesztettek. Nyilvánvalóan egy külső körüljáró is övezte a teljes épületet.[21] A középteret húsz támasz határolta, nyolc pillér a fő tengelyekben és négyszer három oszlop a diagonális irányokban. A karzaton a diagonális tengelyekben két oszlop és egy pillér került a fölsszinti három oszlop fölé, míg a a fő tengelyekben, az alsó szint támaszaival összhangban, fenn is két pillér áll. A karzat árkádjainak nyílásszélessége megegyezik a földszinti árkádokéval. Eldönthetetlen, hogy a középtérhez boltozat vagy olyasféle kúpos tető tartozott, mint amilyen a 12. századtól a 19. századig fedte az épületet.

Kétségtelenül vannak általános hasonlóságok a Szent Sír fuldai, paderborni, lanleffi és cambridge-i "másolatai" és a kora keresztény prototípus között. Ugyanakkor ezek a hasonlóságok eléggé bizonytalannak tűnnek a mai szem számára; három másolat kerek, míg a negyedik, a paderborni nyolcszögű. Valójában több olyan Szent Sír is ismert, amely kör helyett inkább poligonális alaprajzú. A bolognai Sto. Stefano[22] 12. századi Szent Sír-rotundája

18 J. Essex, "Observations on the Origin and Antiquity of Round Churches", *Archeologia*, VII, 1787, p. 163 ff.; Ch. Clarke, "An Essay towards an History of Temples and round Churches", in: J. Britton, *Architectural Antiquities*, I, 1, 1807; Clapham, *op. cit.*, p. 109 f.

19 H. Vincent és V. Abel, *Jerusalem Nouvelle*, II, 1, Paris, 1914, p. 89 ff.

20 J. W. Crowfoot, *Early Churches in Palestine*, London, 1937, p. 9 ff. A 628-as restaurálás időnként teljes átépítésnek tartják. Vincent és Abel végérvényesen megcáfolták ezt a hipotézist.

21 R. Krautheimer, "Santo Stefano Rotondo a Roma e la Chiesa del Santo Sepolchro a Gerusalemme", *Rivista di Archeologia Cristiana*, XII, 1935, p. 51 ff., különösen p. 85 ff.

22 See below, p. 17 ff.

szabálytalan tizenkétszög alakú (Pl. 3a), ugyanakkor a 12. század közepén épült pisai Sto. Sepolcro templom[23] tökéletes nyolcszögű épület, rendkívül széles körüljáróval és szokatlanul magas pillérekkel. Az 1120 körülre datált northamtoni Szent Sír templom[24] körüljárója, bár kör alaprajzú, nyolc négyszögű és nyolc háromszögű boltszakaszból áll, míg a – később átépített – középtér nyolcszög alakú. Úgy tűnik, mintha a kör és a sokszög felcserélhetőek lettek volna a középkorban. Nyssai Szent Gergely már a 4. században "nyolcszögű kör"-nek titulálta egy nyolcszögletes templom alaprajzát, igaz, szabadkozott is a némileg zavaros megfogalmazás miatt.[25] Innentől kezdve az efféle különbségtételek egyre vesztettek precizitásukból. Arkulf, aki a 7. századvégén járt a Közel-Keleten az Olajfák hegyén álló nyolcszög alaprajzú Mennybemenetel-templomot (az Imbomont) és a konstantinápolyi Hagia Sophia négyzetbe foglalt görögkeresztjét is rotundának hívta.[26] Sir John Mandeville még egy olyan késői időpontban is, mint 1322 "kör alakú épületnek" nevezi a Sziklatemplom oktogonját.[27] Majhogynem azt monhatjuk, hogy a középkori szem számára lényegében kör volt minden négynél több oldalú forma. A félkör, a négyzet és a téglalap sem határolódott el egymástól világosan: az Anastasis félkörű apszisai Meinwerk paderborni kápolnájában négyzetekké transzformálódtak, Arkulf-Adamnanus pedig határozottan téglalapként ábrázolta őket a rotunda alaprajzán.[28] A középkor embere számára a geometrikus formák hozzávetőleges hasonlósága szemmel láthatóan elegendő volt ahhoz, hogy teljesen azonosnak tekintsék őket; ennek az attitűdnek a maradványai alkalmasint a mai napig felismerhetők.

Ez az adott építészeti formák pontos másolása iránt mutatott "közönbösség" uralkodott mindvégig a Szent Sír "másolása" során. A középteret övező körüljáró egyike a bevett sajátosságoknak, ám korántsem nélkülözhetetlen. Nem csupán Paderbornban hiányzik, de körüljáró nélkül készült a konstanzi egyhajós Mauritius-rotunda is, amely 934 és 976 között épült azzal a céllal, hogy befogadja "sepulchrum Domini in similitudine illius Jerusolimitani ...".[29] Az Anastasis-rotunda körüljárójának három apszisa, amennyiben egyáltalán követésre talál ez a motívum, olykor nem csupán négyzetes lett félkör helyett (mint Paderborn és talán a vele szoros rokonságban álló krukenburgi kápolna esetében),[30] hanem

---

23 M. Salmi, *L'architettura Romanica in Toscana*, Rome, n. d., p. 16, fig. 26, pl. 105. G. Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise*, Paris, 1866, p. 55 f., pl. XVII.

24 Clapham, *op. cit.*, p. 109 f., pl. 23, fig. 35.

25 *Gregorii Nysseni opera, VIII, 2, Epistulae, ed. G. Pasquali, Berlin, 1925, p. 76 ff.*

26 Arkulf-Adamnanus, *De Locis Sanctis*, lib. I, cap. 23; lib. III, cap. 3. Az idézet forrása: "Itinera Hierosolymitana Saeculi IIII–VIII", ed. P. Geyer, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, 1898 (a *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* XXXVIIII. kötete), p. 219 ff. (a továbbiakban: Arkulf).

27 *The travels of Sir John Mandeville, The version of the Cotton MSS., ed. A. W. Pollard, London, 1915, p. 54.*

28 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 231.

29 *Vita Chuonradi Constantiensis Episcopi, M.G.H., SS. IV, p. 429 ff., különösen p. 432.*

30 H. Hartung, "Die Kapelle auf der Krukenburg", *Die Denkmalpflege*, 1920, p. 27 f.; R. Schultze, "Eine mittelalterliche Rundkirche im Wesergebiet", *Bonner Jahrbücher*, 127, 1922, p. 237 ff. A templomot kétségkívül Keresztelő Jánosnak szentelték, ámbár soha nem volt keresztelőkápolna.

gyakran az elrenezésük módja is eltért az előképtől. Egyedül Lanleff temploma reprodukálta a jeruzsálemi Szent Sír kápolnáinak tengelytől független helyzetét. A Saint-Léonard-i Szent Sír-templomhoz egy negyedik kápolna is épült, így a négy kápolna keresztet alkotva csatlakozik a fő tengelyekhez.[31] A baderborni és a krukenburgi templomok esetében ennek a negyedik kápolnának a helyét egy hosszúkás bejárati szárny foglalja el és ugyanilyen elrendezéssel épült újjá 1092-ben a fuldai Szent Mihály templom kápolnája (Pl 1a). A négy kápolnás alaprajzú másolatokat minden valószínűség szerint az is befolyásolta, hogy Monomachus császár az Anastasis már létező három kápolnája mellé 1017-ben még egy szentélyt is emeltetett, habár más épülettípusok járulékos hatását is számításba lehet venni. A kör és valamely kereszt alaprajzi egymásba olvadása gyakran előfordul a kora keresztény sírtemplomok körében, például wiranshehirben vagy a Nyssai Gergely által tervezett és leírt nyolcszogű templomnál; nyugaton a római Sto. Stefano Rotondo, a perugia-i S. Angelo, valamint a Dél-Itáliai Santa Severina és Canosa keresztelőkápolnái említhetők.[32]

Olykor a belső támaszok mindegyike oszlop, mint például Fuldában, Saint-Léonard-ban, Cambridge-ben, Northamtonban és a Brindisiben emelt S. Giovanni del Sepolcro templomban; a pisai Sto. Sepolcro esetében félpillérekkel bővített sarló-alakú pillérek, Lanleffben féloszlopos pillergötegek szolgálnak támaszul. Váltakozó ritmusban –bár az Anastasis-rotunda sajátos sémájától különböző módon– elhelyezett pilléreket és oszlopokat egyedül a pisai Battisteroban találunk (Pl. 3d), ahol az 1153 után készült eredeti épület egyértelműen a jeruzsálemi Szent Sír tempomot követte.[33] Az Anastasis karzatát sem mindig reprodukálják, még akkor sem, amikor a másolatban is körüljáró övezi a középső teret. Gyakran teljesen elmarad, mint a Saint-Léonard-i templomban és alighanem a 9. századi fuldai kápolnában is; rendszerint a kupoladob ablaksora is hiányzik, így az egész épület egy egyszintes strukturává egyszerűsödik, ami nagyban eltér a háromszintes mintaképtől. Másfelől azonban, ha van karzat a körüljáró felett, annak tagozása tökéletesen más, mint az Anastasis karzatáé. Ez utóbbi támaszainak bonyolult ritmusa helyett néhány esetben a földszint minden egyes árkádja fölé kicsiny ikernyílás került; ezt láthatjuk Cambridge-ben (Pl. 1f), Bolognaban és a fuldai Szent Mihály templom jelenlegi, 1092-ben átalakított épületében (Pl. 1e). Máshol, például Neuvy-St.-Sépulchre-ban a karzatnyílások egyetlen összefüggő, szimpla oszlop-támaszokkal tagolt, szalagot formálnak.[34] Végezetül, a középtér és a körüljáró boltozatát

31 R. Fagé, "L'église de Saint Léonard et la chapelle du Sépulchre", *Bull. mon.*77, 1913, p. 41 ff. A negyedik kápolna korábbi maradványokon alapuló modern helyreállítás eredménye.

32 Krautheimer, *op. cit.*, p. 77 ff.

33 M. Salmi, *op. cit.*, p. 16, figs. 27–27, pls. 106–109; Rohault de Fleury, *op. cit.*, p. 56 ff., pls. XVIII–XXI; ld. lentebb p. 31 f.

34 R. Michel-Dansac, "Neuvy-Saint Sépulchre", *Congrès archéol.*, 94, 1937, p. 523 ff. Az épületet 1042-ben vagy 1045-ben alapították "ad formamsancti Sepulchri Ierosolimitani". Michel-Dansac szerint a rotunda alsó része a 11. század közepe táján, a hajó 1087 körül, a rotunda felső része, a karzattal egyetemben, 1120 és 1130 körül épült. J. Hubert, "Le Saint-Sépulchre de Neuvy", *Bull. mon.*, 90, 1931, p. 91 ff., ateljes rotundát a 12. századra datálja, bármiféle meggyőző indoklás nélkül.

tekintve ezek a templomok amennyire csak lehetséges különböznek mind egymástól, mind a prototípustól.

Úgy tűnik, a középkori építészetben a másolat és az eredeti viszonyának egyik legjelentőseb eleme ez a pontatlanság, ami a meghatározott építészeti formák sajátos alakjának visszaadásában az alaprajz és a felépítmény szintjén is jelentkezik. Mindez végső soron emlékezetünkben idéz egy jól ismert jelenséget, a precizitás sajátos hiányát a középkori leírásokban nem csupán ez építészeti formák, de mindenféle geometriai alakzat tekintetében. A geometria alapfogalmait tárgyalva egy olyan földhözragadt, ám általában véve szabatos szerző, mint Sevillai Izidór abszolút homályossá válik. A gömb őszerinte egy kerek alakzat, amelynek minden része hasonlatos önmagához; a henger egy négyzetes forma, amelynek félkör van a tetején; a gúla –minthogy a görög *πύρ* származéka– egy olyan alak, amely a lánghoz hasonlóan elvékonyodik.[35] Amikor a mértani formák leírására kerül sor még a geometria egy olyan kiemelkedő jelentőségű művelője, mint Gerbert is meglehetősen bizonytalanná válik.[36] A mértani alakzatok alkotórészeinek száma ugyanakkor mindig nyomatékos hangsúlyt kap. A négyzetet például négy egyenes vonal belső részeként emlegetik: a négyes szám döntő jelentőségű, miközben a négy vonal egymáshoz való viszonyáról (ami számunkra a hosszúságuk megadását és a derékszögben való találkozásuk közlését jelentené) egyszerűen szó sem esik.[37]

Ez a sajátos attitűd a másolás kérdésének egy, a modern szemlélettől gyökeresen eltérő megközelítését feltételezi. A geometria terén megfigyelhető pontatlanság valójában éppen olyan tipikus, mint az építészeti formák és sémák iránt mutatott "közönbösség". A közékor építészetében a másolás szemmel láthatóan nem ilyesféle, hanem valami más alapon történt. Úgy tűnhet, mintha az adott formát nem annyira önmagáért, mint inkább valami, benne rejlő utalásért másolták volna: a kereszt alaprajz konnotációit –ahogy arra már többen rámutattak– a középkori források nem győzik hangsúlyozni.[38] A kereszt alaprajz első méltatói közé tartozott Szent Ambrus, aki 382-ben az általa építtetett milánói Apostolok-templom kereszt alakjának szimbolikus jelentését Krisztus és az ő keresztje győzelmében látta. Ugyanez az interpretáció egy jóval későbbi időpontban, 1122-ben a kappenbergi templom építésekor is felmerült.[39] Újra és újra hangoztatják, hogy ez meg ez a templom elrendezését tekintve "instar

35 Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum Libri XX*, Lib. III, cap. XII, ed. W. M. Lindsay, Oxford, 1911.

36 Migne, *Pat. Lat.* CXXXIX, c. 93 ff.

37 Isidore, *loc. cit.*

38 H. Graf, *Opus Francigenum*, Stuttgart, 1878, "Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika", p. 42 ff.; Sauer, *op. cit.*, pp. 110 f., 291 f., 431.

39 *Origo monast. Cappenbergensis, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 669: "constructa surgit ecclesia instar crucis erecta ... deinceps quoque victoriosissimae crucis ac reliquorum visuntur miracula".*

crucis",[40] vagy, ahogy 898-ban Sankt Gallenben "in honore et modum s. Crucis ..." épült.[41] Ugyanakkor láthatóan nem igazán számított, hogy a kereszt melyik fajtájáról volt szó. Lehetett az alaprajz bazilikás, latin *crux capitata* formájú, mint Déas-ban;[42] lehetett a bambergi katedrálishoz (1117) hasonlóan T-alakú kereszt formájú;[43] vagy vonatkozhatott görögkeresztes elrenezésre, mint Arkulfnál a Jákob kútja feletti templomról készített leírásban ("quae quadrifida in quatuor mundi cardines formata extenditur quasi in similitudinem crucis").[44] A kifejezést alkalmasint még kereszt formában elhelyezkedő kápolnákkal bővített kerek épületre, például Meinwerk paderborni Szent Sír-templomára is alkalmazhatták; egy Schaffhausenben 1064-ben emelt kápolna leírása is említ "capellas ... in modum crucis per gyrum constructas ...".[45] Esetenként a kereszt elrendezés még egyetlen városon belül vagy kívül található öt templom motívumára is vonatkozhat.[46]

Természetesen egy templom kerek (vagy sokszögű) formája hasonló szimbolikus jelentőséggel bír és ezúttal sem nagyon számít, hogy az épület alaprajza szabályos kör, nyolcszög, esetleg tizenkétszög vagy valami ezekkel rokon alakzat. Szent Ágoston szerint a kör az erény szimbóluma,[47] amely értelmezés Horatiuson alapul: "Fortis et in se ipse totus teres atque rotundas".[48] Felülmúl minden más geometriai alakzatot, továbbá jellemzőinek arányossága és összhangja ("congruentia rationum atque concordantia") okán hasonlatos az erényhez. Eigil szerint a kör az Egyház szimbóluma, minthogy soha nem ér véget és a szentségek foglalata, továbbá jelképe az örök méltóság uralmának, az eljövendő élet reményének, és hogy "praemia mansura quibus justi merito coronantur in aevum".[49] A kör egyéb interpretálása folytatódott a teljes középkoron át, egészen Dantéig; az Isteni Színjáték bővelkedik az ilyen vonatkozásokban. Bármi is legyen az adott magyarázat, az biztos, hogy a középkori szemlélő felfogása szerint a pontos geometria alakzat ellenében inkább az általános séma és a mögöttes tartalmak számítottak.

Ugyanakkor bizonyára tévedés lenne azt feltételezni, hogy ez a fajta szimbolikus magyarázat mindig elsődleges okként szolgált egy épület konkrét, például kör vagy kereszt, alaprajzához.

---

40 Lehmann-Brockhaus, *op. cit.*, passim; J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunsgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Wien 1896, passim; Schlosser, *Karol. Kunst*, passim.

41 *Ekkehardi IV. Cas. s. Galli, Schlosser, Karol. Kunst, no. 455.*

42 *Translatio s. Filiberti, cap. 29, Schlosser, ibid., no. 666.*

43 *Ebbonis vita Ottonis Bambergensis, Lib. 1, cap. 22, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 115.*

44 Arkulf, *op. cit.*, Lib. II, cap. 21, p. 270 f.

45 *Notae s. Salvatoris Scafhusensis, M.G.H., SS. XIII, p. 727, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 1292.*

46 Ilyen sémát említ Bamberggel kapcsolatban Adalbertus, *Vita Heinrici II*, (12. század közepe) Lib. 1, cap. 6. Lehmann-Brockhaus, *op. cit.*, no. 99.

47 Augustine, *De quantitate animae*, cap. XVI, Migne, *Pat. Lat.*, XXXII, c. 1051 f.

48 *Satirarum lib. II, sat 7, v. 86.*

49 *M.G.H., SS. XV, 1, p. 231. Candiusét három évszázaddal megelőzi egy hasonló, Autuni Honorius nevéhez fűződő interpretáció, Gemmae divinae, Lib. I, cap. 147, Migne, Pat. Lat. CLXXVII, c. 590, ld. Sauer, op. cit., p. 110, n. 1.*

Esetenként – mint a milánói San Ambrogio kereszt alakú templománál – talán így lehetett; máskor a kész tervnek *post festum* tulajdoníthattak szimbolikus jelentést.[50] Általában véve azonban az összefüggések egy geometriai alakzat szimbolikus jelentősége és egy épület alaprajza között nem ennyire egyértelműek. A folyamat jóval szövevényesebb; az elrendezés és a szimbolikus értelmezés kapcsolatát valószínűleg inkább kölcsönös és csak félig-meddig határozott konnotációk hálózataként írhatnánk le. Ahelyett, hogy vagy kiindulópont, vagy pedig *post festum* magyarázat lett volna, a szimbolikus tartalom olyasmi, ami egész egyszerűen hozzá tartozott az épület számára választott formához. Olyan többé-kevésbé zavaros konnotációként kísérte a formát, amely csak bizonytalanul megragadható és amelynek pontos magyarázatát illetően a vélemények megoszlottak. Mint másodlagos jelentés mégis csaknem mindig a kiválasztott alakzathoz kapcsolódott. Ebből a bizonytalanságból ered az egyazon formához fűződő interpretációk sokfélesége egyetlen vagy több szerzőnél. Nehezen tudnánk ezt a szituációt Johannes Scotus Eriugenánál érzékletesebben kifejezni.[51] A nyolcas szám szimbolikájáról, a vasárnaphoz és a húsvéthoz, a feltámadáshoz és az újjászületéshez, a tavaszhoz és az új élethez való kapcsolatáról beszél. Azt állítja, hogy mindezen különböző jelentésrétegek állandó ott vannak és "vibrálnak" benne, valahányszor a nyolcas számra gondol:

Haec sunt quaqe tacite nostris in cordibus intus
Octoni numeri modulatur nabla sonorum
Spiritus interior clamat ec desinit unquam
Semper concrepitans, quicquid semel intonat annus
Haec scriptura docet cui rerum concinit ordo.

Ezzel eljutottunk a formák és számok szimbolikus jelentőségének kérdéséhez a középkori építészetben általában véve és különös tekintettel arra, milyen lényeges ez az építészeti másolatok szempontjából. Úgy tetszik, csakugyan kiemelkedő jelentőségű a másolat és eredeti vizsonyát meghatározó tényezők között. Emlékezhetünk rá, hogy a fuldai Szent Mihály templomban a központi térhez nyolc támaszték tartozik, Lanleffben tizenkettő. Valójában az, hogy a támasztékok száma nyolc vagy tizenkettő legyen szinte lényegi eleme a középkori Szent Sír-másolásnak.[52] A Saint-Léonard-i kápolna, a cambridge-i, a northampton-i és a pisai Szent Sír és a brindisi S. Giovanni del Sepolchro mint nyolc támasszal épült; tizenkettő a

50 Sauer, *op. cit.*, p. 289 ff.

51 *Versus Ioannis Scotti ad Karolum Regem, M.G.H., P. L. III, p. 550 ff., különösen v. 45 ff.*

52 Neuvy-Saint-Sépulchre templománal tizenegy oszlopa a valószínűleg a hanyag kivitelezés eredménye , amely az épületben máshol is megfigyelhető: a boltozatok fele eldeformálódott és az árkádok szinte mind különböző méretűek. valószínű, hogy az eredeti terv szerint tizenkét támasz készült volna; ld. Michel-Dansac, *op. cit.*

támasztékok száma Lanleff mellett Bolognaban és az Augsburgi Szent Sír esetében.[53] A magyarázat fogas kérdés, hacsak nem azon alapul, hogy egy kör alakú épületben néggyel osztható számú támaszt a legkönnyebb elrendezni. Bár ez kétségkívül igaz, először is meg kell jegyeznünk, hogy léteznek olyan centrális épületek, melyek hét (Rieux-Minervois, Mária-templom),[54] tíz (Mantova, S. Lorenzo) vagy tizenegy boltszakaszra oszlanak. A hat támaszos elrendezés szintén elég gyakori; a templomos rend legtöbb templomában úgy tűnik, ez dominál.[55] Másrészt a Szent Sír-épületek körében a négy többszörösei közül csak a nyolc és a tizenkettő fordul elő a támaszok számaként. Az tulajdonképpeni magyarázat abban rejlik, hogy valójában a jeruzsálemi rotunda egy fontos tulajdonságát igyekeztek utánozni: idézzük csak emlékezetünkbe, hogy ezt a rotundát tizenkét támasz tartja, mégpedig nyolc pillér és tizenkét oszlop. Nyilvánvaló, hogy a "másolatok" vagy a pillérek vagy az oszlopok számát vették át és "imitálták" tekintet nélkül a támaszték tényleges formájára. Ezt az eljárást egyértelműen bizonyítják a jeruzsálemi templom középkori leírásai. Arkulf a rotunda leírása során csupán a tizenkét oszlopot említette és teljesen megfeledkezett a fő tengely nyolc pilléréről. Egyszerűen nem léteztek a számára.[56]

Nyilvánvaló, hogy a prototípus húsz támaszánál a nyolcas és tizenkettes szám kiemelése szintén kapcsolatban állt azokkal a szimbolikus jelentésekkel, amit ezeknek a számoknak a középkori számmisztikában tulajdonítottak. E számok jelenléte az Anastasisban a számmisztikai jelentéstartalmukkal kölcsönös viszonyban áll. A számszimbolika fontossága a középkori gondolkodásban túl jól ismert ahhoz, hogy különösebben hangsúlyoznunk kellene.[57] Nyilvánvaló, hogy a tizenkettes szám minden középkori szemlélőt arra késztetett, hogy az apostolok száma jusson eszébe, különösen Krisztus sírjával összefüggésben; minthogy elemeire bontva háromszor négy, a világ égtájainak számát a szentháromság számához köti, amely szentháromság evangéliumát az apostolok terjesztettek szét a világban.[58] Eusebius Konstantin bazilikájában az Anastasissal átellenes félgömb tizenkét oszlopa már a 4. században a tanítványokra emlékeztette.[59] A 7. században Arkulf a Krisztus Sírjának belsejében

53 A kápolna több 17. századi rajz alapján ismert; ld. Dalman, *op. cit.*, p. 44 ff.

54 A Rieux-Minervois-i templom a feltételezésekkel ellentétben mindigis Máriá-templom volt, nem pedig Szent Sír; ld. J. de Lahondes, "Rieux Minervois", *Congrès Archéol.* 73, 1906, p. 54 ff.; M. Young de Veye, *Congrès Archéol.* 37, 1870, p. 117 ff.

55 Csak néhány példát említek, a londoni templomos rendi templomot és azt, amelyik Párizsban állt a 18. századig; ld. *Royal Commission on Historical Monuments* (England) *London*, IV, 1929; p. 137 ff.; Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IX, p. 14 ff.

56 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 227 "XII mirae magnitudinis lapidae sustentant columnae".

57 V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York, 1938, passim; Sauer, *op. cit.*, p. 61 ff.; J. F. Doelger, "Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses", *Antike und Christentum* IV, 1934, p. 153 ff.

58 Szent Ágoston, *In Johannis Evangelium*, XXVII, 10, Migne, *Pat. Lat.*, XXXV, c. 1619 f.; "... per quator cardines mundi Trinitatem fuerant annunciaturi. Ideo ter quaterni ...".

59 Eusebius, *Life of Constantine*, Lib. III, cap. XXXVIII, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, I, Oxford, New York, 1890, p. 530.

függő tizenkét – három darab négyes csoportba osztott – lámpával rokonította őket.[60] Hasonlóképpen a nyolcas szám is sajátos jelentéssel bírt az Anastasis vonatkozásában. Ez volt a tökéletes szám, amit általában összefüggésbe hoztak a vasárnappal, húsvéttal és pünkösddel, a körülmetéléssel és a kereszteléssel, az újjászületéssel és halhatatlansággal[61] továbbá – ami a legfontosabb – a feltámadással is;[62] valójában magát Krisztust szimbolizálta. Ilyen konnotációk tudatában elég magától értetődő lehetett a nyolv támaszték mellett dönteni, ami már egyébként is adva volt az Anastasis pilléreinek száma által. Ha ez a szám különös hangsúlyt kapott egy olyan épületben, amely a Krisztus sírja felett álló építményt másolta, akkor a hívők majdani feltámadásába vetett hitet kellett ígérnie.

Természetesen a mintakép alkotórészeinek adott száma gyakran inspirált egymásra épülő és egymástól eltérő magyarázatokat; így például a szerzetes Candidus a fuldai Szent Mihály templom nyolc oszlopában nem a feltámadás, hanem a nyolc mennyei boldogság szimbólimát látta.[63] Ugyanez a Candidus a Szent Mihály templom kriptájában álló egyetlen oszlop lábazatát és a boltozat egyetlen zárókövét egymáshoz kapcsolva vonatkoztatta Krisztusra, aki a kezdet és a vég,[64] és eszünkbe juthat, hogy a korai kereszténység és a középkor idején a nyolc nem egyéb, mint az egy – az újjászületési szimbólum – visszatérése.[65] Candidus egyébként mikor azt írta, úgy *gondolja*, a Szent Mihály templom kápolnája Krisztus és az egyház jelképe *lehet* ("... Christi et ecclesiae puto praesignari posse figuram"), egyértelműen elárulta, hogy a magyarázatai utólagos spekulációk.[66] Aniane-i Benedek életrajzában megemlítik, hogy a 8. századi S. Salvator templom három oltára a szentháromságot jelképezi és hogy a Szent János-templomban hét oltár és hét darab hétkarú vagy hét lámpájú kandeláber állt, melyeket a

60 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 229: "In quo utique sepulchro duodenae lampades iuxta numerum XII sanctorum apostolorum ... lucent ex quibus quattor in imo illius lectuli sepulchralis loco inferus positae, aliae vero bis quaternales super marginem eius superius conlocatae ad latus dexterum oleo nutriente praefulgent." A *Testamentum Domini Nostri Jesu Christi (*I, 19, ed. I. E. Rahmani, Mainz 1899, p. 23) szerint egy baptisteriumnak "ad praefigurandum numerum ... prophetarum" huszonegy könyök hosszúnak és "pro adumbrandis iis qui constituti fuerunt ad praedicandum evangelium" tizenkét könyök szélesnek kell lennie.

61 Szent Ágoston, *De sermone domini is monte*, Lib. I, cap. IV, 12, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIV, c. 1235; *idem*, *Epist. Classis* II, Epist. LV, cap. XVII, 32, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIII, c. 220; ld. még Hopper, *op. cit.*, p. 85; Sauer, *op. cit.*, p. 78 f. and Doelger, *op. cit.*, passim, számos korakeresztény és középkori szerzőtől vett idézetre alapozva hosszan tárgyalják a számmisztika kérdését általában véve és külön a nyolcas számot is.

62 Szent Ágoston, *De Civitate Dei*, Lib. XV, cap. XX, Migne, *Pat. Lat.*, XLI, c. 462 ff.

63 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 231.

64 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 230: "Cuius tecturae princeps et conditor est Christus Jesus, fundamentum scilicet columnaque manens semper immobilis ... in quo omnis aedificatio constructa crescit ... Quid vero significet hoc, quod in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur idem Doctor insinuat ..., ut ille qui coepit in nobis opus bonum, perficiat usque in diem Christi Jesu, quatenus cuncta operatio nostra a Deo semper incipiat, et per eum coepta finiatur".

65 Szent Ágoston, *Epist. Classis* II, Epist. LV, cap. XVII, 32, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIII, c. 220: "... ut octavus primo concinat".

66 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 231.

szentlélek hét ajándékaként kell értelmezni.[67] Úgy tűnik, a számmisztika szimbolikus értéke (és az idézett példák pusztán illusztratív válogatásnak tekintendők) és bizonyos számok túlsúlya az építészeti másolatok körében egymásba fonódik.

Ez a szám-tudatosság megnyilvánul az építészeti másolatok méreteinek fontosságánál is. A méretekkel kapcsolatban számos esetben említik, hogy Jeruzsálemből hozták őket azzal a konkrét céllal, hogy az Anastasis-rotunda vagy Krisztus Sírja egy másolatát megtervezzék. Meinwerk paderborni kápolnájának esete korántsem volt elszigetelt jelenség. Cambrayban 1063–64-ben emeltek egy Szent Sírt "rotundo scemate in modum scilicet sepulchri quod est Jerosolimis. Unde et marmor superpositum sepulchro Cameracensi habet longitudinem 7 pedum quoniam et locus, ubi positum fuit corpus Domini eiusdem longitudinis existis".[68] Néha egy lineáris jelölés is elegendő a Szent Sír méreteinek megadásához: ez történt Bebenhausenben, ahol a kolostor falán még 1492-ben is három egymást metsző vonal reprezentálta Krisztus szarkofágját, melyek a kísérő szöveg szerint annak hosszát, mélységét és szélességét jelölték.[69] A mértek sajátos jelentősége világosan megmutatkozik a jeruzsálemi szent helyek középkori leírásaiban. Arkulf nyomatékosan hangsúlyozza, hogy Krisztus sírja hét láb hosszú és hozzáteszi, mindezt saját kezével mérte meg ("propria mesus est manu").[70] A sírszoba hozzávetőleges magasságát és szélességét is közli azt állítva, kilenc ember fér el benne – szó szerint "ter terni" amiről megint csak a hármas szám szimbólikus jelentősége jut eszünkbe – és hogy másfél lábbal volt magasabb, mint egy meglehetősen termetes ember. 806 körül a *Commemoratorium de casis Dei* megadja az Anastasis külső körüljárójának és központi terének kerületét is.[71]

A különös tisztelettel övezett prototípus utánzásának szándékával emelt nagyszámú középkori épület között található egy csoport, amely különösen alkalmas arra, hogy általa a középkori másolat lényegét megragadjuk: a jeruzsálemi Szent Sír másolatai. Nagy számban maradtak fenn, mi több, egy olyan prototípus alapján készültek, amely máig viszonlag épen fennmaradt és amelynek eredeti állapota is könnyen rekonstruálható. Ezek a másolatok szerte Európában az 5. századtól egészen a 17. század végéig épültek.[72] Annak ellenére azonban, hogy számos

67 *Vita s. Benedicti Anian., cap. 26, Schlosser, Karol. Kunst, no. 574: "tres aras censuit subponi, ut in his personalitas trinitatis typice videatur significari. ... In septem item altaria, in septem candelabria et in septem lampades septiformis gratia spiritus sancti intelligitur."*

68 *De Sanctis Ecclesiae Cameracensis Relatio, Auctore Monacho Valcellensi (12. század), Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 1670.*

69 Dalman, *op. cit.*, p. 90 f.

70 Arculph, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 229.

71 *Commemoratorium de casis Dei vel monasteris, T. Toblerand M. Molinier, Itinera Hierosolymitana et Descriptiones Terrae Sanctae, Geneva, 1879, p. 299 ff., különösen p. 305.*

72 Ezeknek a másolatoknak a kérdését többé avagy kevésbe általánosan tárgyalják: G. Dalman, *Das Grab Christi in Deutschland* (Studien über Christliche Denkmäler, 14), Leipzig 1922; N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgie,* (University of Illinois Studies in Language and Literature, VII, 2), Urbana, Ill., 1921; Ismeretlen, "Das Grab des Welterlösers in seinen mittelalterlichen Nachbildungen", *Der*

esetben a Szent Sír-rotunda másolásának szándéka határozottan kifejeződik, az épületek meglepően különböznek egymástól és megdöbbentően eltérnek a szándékuk szerint követni kívánt prototípustól is.

Vegyük például a kis méretű fuldai Szent Mihály templomot (Pl. 1a, e). Eigil apát építette, feltehetően Hrabanus Maurus tanácsára, 820 és 822 között. Bár jelenlegi állapotában az épület nagyrészt 11. századi, a kevés fennmaradt eredeti részlet, a kortárs leírások és a nemrégiben végzett ásatások elegendőek ahhoz, hogy egészen hiteles képet kaphassunk a 9. századi templom megjelenéséről.[73] Az épület kisméretű középterét körüljáró övezi; alatta egy kripta található, melynek gyűrűs dongaboltozata egyetlen alacsony ion oszlopra támaszkodik, körülötte, a körüljáró alatt pedig gyűrű alakú folyosó húzódik. A középtér nyolc – a 11. században lecserélt[74]– oszlopa valószínűleg kupolát vagy nyolcoldalú kolostorboltozatot tartott.[75] Nem lehet tudni, hogy eredetileg volt-e karzat a körüljáró felett. A mai állapottal ellentétben bizonyosan nem három kápolna nyílt a körüljáróból, hanem csupán egy, mégpedig kelet felé; az északi és déli kápolnák, csakúgy, mint a karzat, a kupoladob ablakai, a tető és a hosszanti hajó mind egy 1092-es átépítés során készültek. A főoltár *titulus*a egyértelművé teszi, hogy már az eredeti épület is a Szent Sírhoz kapcsolódott,[76] és csakugyan, az épület középpontjában egészen 1715-ig egy, formájára nézve kúp alakú, Krisztus sírja emelkedett.[77]

Két évszázaddal azután, hogy Eigil és Harbanus felépítettették a fuldai kápolnát Meinwerk paderborni püspök egy templomot "ad similitudinem s. Jerosolimitane ecclesie" kívánt emeltetni és Jeruzsálembe küldte helmershauseni Wino apátot, hogy hozza el onnan a szükséges méreteket ("mensuram eiusdem ecclesie et s. sepulgri"). "Reverso autem Winone abbate ... et mensuras eiusdem ecclesie et sepulchri sancti reliquas referente ..."[78] a templom megépült és 1036-ban felszentelték (Pl. 1b). A templom a jelenlegi Busdorf apátság helyén állt. Az ásatások szerint az eredeti épület kör alakú alapozásán nyolcszögű felépítmény emelkedett. A fő tengelyekben három nagyméretű négyszögletes kápolna csatlakozott a központi térhez;

Kirchenschmuck, XXVI, 1895, pp. 125 ff., 141 ff., 153 ff.; XXVII, 1895, pp. 10 ff., 33 ff. Az általam ismert legkésőbbi *Anastasis*t Innichenben emelték 1653-ban; ezt 1888 után Potsdamban lemásolták III. Frigyes császár mauzóleuma számára; ld. *Kirchenschmuck*, XXVII, 1896, p. 12.

73 Candidus, *Vita Eigilis, M.G.H.*, *SS.* XV, I, p. 221 ff., különösen p. 230 f.; J. Schalkenbach, "Die Wiederherstellung der Michaelskirche zu Fulda", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1938, p. 34 ff. Csupán a kripta és a fölszint alaprajzi elrendezése 9. századi.

74 A régi lábazatokat megtalálták a 11. századiak alatt; a karoling fejezetek közül négyet újra felhasználtak; ld. Schalkenbach, *loc. cit.*

75 Candidus, *Vita Eigilis*, *op. cit.*, p. 231: "... in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur. ..."

76 Hrabanus Maurus, *Carmina*, 42, *M.G.H.*, *P. L.* II, p. 209: "In primo Altare. Hoc altare deo dedicatum est maxime Christo Cuius hic tumulus nostra sepulcra juvat ..."

77 Dalman, *op. cit.*, p. 27 f.

78 *Vita Meinwerci episc. Patherbrunensis, cap. 209 ff. (12. század második fele), Lehmann-Brockhaus, op. cit., nos. 1045-1050. Az ásatásokról ld. W. Rave, "The Entdeckung der ursprünglichen Busdorfkirche zu Paderborn", Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1936, p. 221 ff.*

egy egyedik kápolna, melyet valószínűleg két hengeres torony fogott közre, bejárat lehetett. A belsőt nem tagolta támaszték. Nem tudni, vajon boltozat vagy famennyezet fedte az épületet.
A Caentól nem messze fekvő Lanleff rotundája a 11. század végén épült (Pl. 1c).[79] Itt ismét központi térből és körüljáróból állt a kerek építmény; a körüljáró keresztboltozatát tizenkét támaszték tartotta, ezek mindegyikét négyszögletes pillér és négy féloszlop alkotta. Sugárirányban három kis apszis csatlakozott a körüljáróhoz. Bár a többi épülettel ellentétben Lanleff titulusát homály fedi, maga az apszis-motívum és az apszisok tengelytől független elhelyezése nem hagy kétséget afelől, hogy ez az épület is a jeruzsálemi Szent Sír-templom származéka.
Egy negyedik épület, a cambridge-i Szent Sír-templom feltehetően a 12. század első negyedére datálható (Pl. 1d, f). Bár 1841-ben meghamisító restaurálást végeztek rajta, a korábbi reprodukciók alapján az eredeti állapot jól rekonstruálható.[80] Nyolc zömök oszlop választja el a bordás keresztboltozattal fedett körüljárót a középső tértől, melyet 1841-ig magas toronykoronázott. A központi tér nyilvánvalóan a torony első szintjének ablakan át kapott fényt. Az eredeti épületnek bizonyosan nem volt sem szentélye (a jelenlegi 1313-ban épült), sem sugárkápolnái. A földszinti árkádsor felett nyolc, robusztus pillérekre és sudár közbülső oszlopokra támaszkodó ikernyílás alkot álkarzatot.
A négy épület mindegyike azzal a céllal készült, hogy a jeruzsálemi Szent Sír-templomot jelenítse meg. A négy építmény azonban meglehetősen különbözik egymástól: kerekek vagy nyolcszögletűek, egyhajósak vagy körüljárósak voltak, boltozat vagy talán gerendamennyezet fedte őket, egy vagy több szentély és nyolc vagy tizenkettő támasz tartozott hozzájuk. A különbségek, úgy tűnik, jelentős túlsúlyban vannak a hasonlóságokhoz képest.
Ezek a különbségek még szembeszökőbbek, ha a négy épületet összehasonlítjuk a közös jeruzsálemi mintaképpel (Pl. 2a, b). Nem ez a megfelelő hely, hogy az Anastasis-rotunda bonyolult történetének részleteibe bocsátkozzunk.[81] Az viszont bizonyos, hogy a rotunda a 628-as restaurálás[82] – és minden valószínűség szerint egészen a kezdetek, 340-50 – óta körüljáróval övezett, karzatos kerek épület. A körüljáróhoz a 7. században három kis apszist illesztettek. Nyilvánvalóan egy külső körüljáró is övezte a teljes épületet.[83] A középteret húsz támasz határolta, nyolc pillér a fő tengelyekben és négyszer három oszlop a diagonális

79 A. Rhein, "Le Temple de Lanleff", *Congrès archéol.*, 81, 1914, p. 542 ff.; E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, Viii, Paris, 1866, p. 287 f. A templom jelenleg romos; az egyik sugárirányú apszis fennmaradt a többit megbízható nyomok alapján rekonstruálták; ld. Rhein, *loc. cit.*

80 J. Essex, "Observations on the Origin and Antiquity of Round Churches", *Archeologia*, VII, 1787, p. 163 ff.; Ch. Clarke, "An Essay towards an History of Temples and round Churches", in: J. Britton, *Architectural Antiquities*, I, 1, 1807; Clapham, *op. cit.*, p. 109 f.

81 H. Vincent és V. Abel, *Jerusalem Nouvelle*, II, 1, Paris, 1914, p. 89 ff.

82 J. W. Crowfoot, *Early Churches in Palestine*, London, 1937, p. 9 ff. A 628-as restaurálás időnként teljes átépítésnek tartják. Vincent és Abel végérvényesen megcáfolták ezt a hipotézist.

83 R. Krautheimer, "Santo Stefano Rotondo a Roma e la Chiesa del Santo Sepolchro a Gerusalemme", *Rivista di Archeologia Cristiana*, XII, 1935, p. 51 ff., különösen p. 85 ff.

irányokban. A karzaton a diagonális tengelyekben két oszlop és egy pillér került a fölsszinti három oszlop fölé, míg a a fő tengelyekben, az alsó szint támaszaival összhangban, fenn is két pillér áll. A karzat árkádjainak nyílásszélessége megegyezik a földszinti árkádokéval. Eldönthetetlen, hogy a középtérhez boltozat vagy olyasféle kúpos tető tartozott, mint amilyen a 12. századtól a 19. századig fedte az épületet.

Kétségtelenül vannak általános hasonlóságok a Szent Sír fuldai, paderborni, lanleffi és cambridge-i "másolatai" és a kora keresztény prototípus között. Ugyanakkor ezek a hasonlóságok eléggé bizonytalannak tűnnek a mai szem számára; három másolat kerek, míg a negyedik, a paderborni nyolcszögű. Valójában több olyan Szent Sír is ismert, amely kör helyett inkább poligonális alaprajzú. A bolognai Sto. Stefano[84] 12. századi Szent Sír-rotundája szabálytalan tizenkétszög alakú (Pl. 3a), ugyanakkor a 12. század közepén épült pisai Sto. Sepolcro templom[85] tökéletes nyolcszögű épület, rendkívül széles körüljáróval és szokatlanul magas pillérekkel. Az 1120 körülre datált northamtoni Szent Sír templom[86] körüljárója, bár kör alaprajzú, nyolc négyszögű és nyolc háromszögű boltszakaszból áll, míg a – később átépített – középtér nyolcszög alakú. Úgy tűnik, mintha a kör és a sokszög felcserélhetőek lettek volna a középkorban. Nyssai Szent Gergely már a 4. században "nyolcszögű kör"-nek titulálta egy nyolcszögletes templom alaprajzát, igaz, szabadkozott is a némileg zavaros megfogalmazás miatt.[87] Innentől kezdve az efféle különbségtételek egyre vesztettek precizitásukból. Arkulf, aki a 7. századvégén járt a Közel-Keleten az Olajfák hegyén álló nyolcszög alaprajzú Mennybemenetel-templomot (az Imbomont) és a konstantinápolyi Hagia Sophia négyzetbe foglalt görögkeresztjét is rotundának hívta.[88] Sir John Mandeville még egy olyan késői időpontban is, mint 1322 "kör alakú épületnek" nevezi a Sziklatemplom oktogonját.[89] Majhogynem azt monhatjuk, hogy a középkori szem számára lényegében kör volt minden négynél több oldalú forma. A félkör, a négyzet és a téglalap sem határolódott el egymástól világosan: az Anastasis félkörű apszisai Meinwerk paderborni kápolnájában négyzetekké transzformálódtak, Arkulf-Adamnanus pedig határozottan téglalapként ábrázolta őket a rotunda alaprajzán.[90] A középkor embere számára a geometrikus formák hozzávetőleges hasonlósága szemmel láthatóan elegendő volt ahhoz, hogy teljesen azonosnak tekintsék őket; ennek az attitűdnek a maradványai alkalmasint a mai napig felismerhetők.

---

84 See below, p. 17 ff.

85 M. Salmi, *L'architettura Romanica in Toscana*, Rome, n. d., p. 16, fig. 26, pl. 105. G. Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise*, Paris, 1866, p. 55 f., pl. XVII.

86 Clapham, *op. cit.*, p. 109 f., pl. 23, fig. 35.

87 *Gregorii Nysseni opera, VIII, 2, Epistulae, ed. G. Pasquali, Berlin, 1925, p. 76 ff.*

88 Arkulf-Adamnanus, *De Locis Sanctis*, lib. I, cap. 23; lib. III, cap. 3. Az idézet forrása: "Itinera Hierosolymitana Saeculi IIII–VIII", ed. P. Geyer, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, 1898 (a *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* XXXVIIII. kötete), p. 219 ff. (a továbbiakban: Arkulf).

89 *The travels of Sir John Mandeville, The version of the Cotton MSS., ed. A. W. Pollard, London, 1915, p. 54.*

90 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 231.

Ez az adott építészeti formák pontos másolása iránt mutatott "közönbösség" uralkodott mindvégig a Szent Sír "másolása" során. A középteret övező körüljáró egyike a bevett sajátosságoknak, ám korántsem nélkülözhetetlen. Nem csupán Paderbornban hiányzik, de körüljáró nélkül készült a konstanzi egyhajós Mauritius-rotunda is, amely 934 és 976 között épült azzal a céllal, hogy befogadja "sepulchrum Domini in similitudine illius Jerusolimitani ...".[91] Az Anastasis-rotunda körüljárójának három apszisa, amennyiben egyáltalán követésre talál ez a motívum, olykor nem csupán négyzetes lett félkör helyett (mint Paderborn és talán a vele szoros rokonságban álló krukenburgi kápolna esetében),[92] hanem gyakran az elrenezésük módja is eltért az előképtől. Egyedül Lanleff temploma reprodukálta a jeruzsálemi Szent Sír kápolnáinak tengelytől független helyzetét. A Saint-Léonard-i Szent Sír-templomhoz egy negyedik kápolna is épült, így a négy kápolna keresztet alkotva csatlakozik a fő tengelyekhez.[93] A baderborni és a krukenburgi templomok esetében ennek a negyedik kápolnának a helyét egy hosszúkás bejárati szárny foglalja el és ugyanilyen elrendezéssel épült újjá 1092-ben a fuldai Szent Mihály templom kápolnája (Pl 1a). A négy kápolnás alaprajzú másolatokat minden valószínűség szerint az is befolyásolta, hogy Monomachus császár az Anastasis már létező három kápolnája mellé 1017-ben még egy szentélyt is emeltetett, habár más épülettípusok járulékos hatását is számításba lehet venni. A kör és valamely kereszt alaprajzi egymásba olvadása gyakran előfordul a kora keresztény sírtemplomok körében, például wiranshehirben vagy a Nyssai Gergely által tervezett és leírt nyolcszögű templomnál; nyugaton a római Sto. Stefano Rotondo, a perugia-i S. Angelo, valamint a Dél-Itáliai Santa Severina és Canosa keresztelőkápolnái említhetők.[94]

Olykor a belső támaszok mindegyike oszlop, mint például Fuldában, Saint-Léonard-ban, Cambridge-ben, Northamtonban és a Brindisiben emelt S. Giovanni del Sepolcro templomban; a pisai Sto. Sepolcro esetében félpillérekkel bővített sarló-alakú pillérek, Lanleffben féloszlopos pillergötegek szolgálnak támaszul. Váltakozó ritmusban –bár az Anastasis-rotunda sajátos sémájától különböző módon– elhelyezett pilléreket és oszlopokat egyedül a pisai Battisteroban találunk (Pl. 3d), ahol az 1153 után készült eredeti épület egyértelműen a jeruzsálemi Szent Sír tempomot követte.[95] Az Anastasis karzatát sem mindig reprodukálják, még akkor sem, amikor a másolatban is körüljáró övezi a középső teret. Gyakran teljesen elmarad, mint a Saint-Léonard-i templomban és alighanem a 9. századi

91 *Vita Chuonradi Constantiensis Episcopi, M.G.H., SS. IV, p. 429 ff., különösen p. 432.*

92 H. Hartung, "Die Kapelle auf der Krukenburg", *Die Denkmalpflege*, 1920, p. 27 f.; R. Schultze, "Eine mittelalterliche Rundkirche im Wesergebiet", *Bonner Jahrbücher*, 127, 1922, p. 237 ff. A templomot kétségkívül Keresztelő Jánosnak szentelték, ámbár soha nem volt keresztelőkápolna.

93 R. Fagé, "L'église de Saint Léonard et la chapelle du Sépulchre", *Bull. mon.*77, 1913, p. 41 ff. A negyedik kápolna korábbi maradványokon alapuló modern helyreállítás eredménye.

94 Krautheimer, *op. cit.*, p. 77 ff.

95 M. Salmi, *op. cit.*, p. 16, figs. 27–27, pls. 106–109; Rohault de Fleury, *op. cit.*, p. 56 ff., pls. XVIII–XXI; ld. lentebb p. 31 f.

fuldai kápolnában is; rendszerint a kupoladob ablaksora is hiányzik, így az egész épület egy egyszintes strukturává egyszerűsödik, ami nagyban eltér a háromszintes mintaképtől. Másfelől azonban, ha van karzat a körüljáró felett, annak tagozása tökéletesen más, mint az Anastasis karzatáé. Ez utóbbi támaszainak bonyolult ritmusa helyett néhány esetben a földszint minden egyes árkádja fölé kicsiny ikernyílás került; ezt láthatjuk Cambridge-ben (Pl. 1f), Bolognaban és a fuldai Szent Mihály templom jelenlegi, 1092-ben átalakított épületében (Pl. 1e). Máshol, például Neuvy-St.-Sépulchre-ban a karzatnyílások egyetlen összefüggő, szimpla oszlop-támaszokkal tagolt, szalagot formálnak.[96] Végezetül, a középtér és a körüljáró boltozatát tekintve ezek a templomok amennyire csak lehetséges különböznek mind egymástól, mind a prototípustól.

Úgy tűnik, a középkori építészetben a másolat és az eredeti viszonyának egyik legjelentősebb eleme ez a pontatlanság, ami a meghatározott építészeti formák sajátos alakjának visszaadásában az alaprajz és a felépítmény szintjén is jelentkezik. Mindez végső soron emlékezetünkben idéz egy jól ismert jelenséget, a precizitás sajátos hiányát a középkori leírásokban nem csupán ez építészeti formák, de mindenféle geometriai alakzat tekintetében. A geometria alapfogalmait tárgyalva egy olyan földhözragadt, ám általában véve szabatos szerző, mint Sevillai Izidór abszolút homályossá válik. A gömb őszerinte egy kerek alakzat, amelynek minden része hasonlatos önmagához; a henger egy négyzetes forma, amelynek félkör van a tetején; a gúla –minthogy a görög *πύρ* származéka– egy olyan alak, amely a lánghoz hasonlóan elvékonyodik.[97] Amikor a mértani formák leírására kerül sor még a geometria egy olyan kiemelkedő jelentőségű művelője, mint Gerbert is meglehetősen bizonytalanná válik.[98] A mértani alakzatok alkotórészeinek száma ugyanakkor mindig nyomatékos hangsúlyt kap. A négyzetet például négy egyenes vonal belső részeként emlegetik: a négyes szám döntő jelentőségű, miközben a négy vonal egymáshoz való viszonyáról (ami számunkra a hosszúságuk megadását és a derékszögben való találkozásuk közlését jelentené) egyszerűen szó sem esik.[99]

Ez a sajátos attitűd a másolás kérdésének egy, a modern szemlélettől gyökeresen eltérő megközelítését feltételezi. A geometria terén megfigyelhető pontatlanság valójában éppen olyan tipikus, mint az építészeti formák és sémák iránt mutatott "közönbösség". A közékor építészetében a másolás szemmel láthatóan nem ilyesféle, hanem valami más alapon történt.

96 R. Michel-Dansac, "Neuvy-Saint Sépulchre", *Congrès archéol.*, 94, 1937, p. 523 ff. Az épületet 1042-ben vagy 1045-ben alapították "ad formamsancti Sepulchri Ierosolimitani". Michel-Dansac szerint a rotunda alsó része a 11. század közepe táján, a hajó 1087 körül, a rotunda felső része, a karzattal egyetemben, 1120 és 1130 körül épült. J. Hubert, "Le Saint-Sépulchre de Neuvy", *Bull. mon.*, 90, 1931, p. 91 ff., ateljes rotundát a 12. századra datálja, bármiféle meggyőző indoklás nélkül.

97 Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum Libri XX*, Lib. III, cap. XII, ed. W. M. Lindsay, Oxford, 1911.

98 Migne, *Pat. Lat.* CXXXIX, c. 93 ff.

99 Isidore, *loc. cit.*

Úgy tűnhet, mintha az adott formát nem annyira önmagáért, mint inkább valami, benne rejlő utalásért másolták volna: a kereszt alaprajz konnotációit –ahogy arra már többen rámutattak– a középkori források nem győzik hangsúlyozni.[100] A kereszt alaprajz első méltatói közé tartozott Szent Ambrus, aki 382-ben az általa építtetett milánói Apostolok-templom kereszt alakjának szimbolikus jelentését Krisztus és az ő keresztje győzelmében látta. Ugyanez az interpretáció egy jóval későbbi időpontban, 1122-ben a kappenbergi templom építésekor is felmerült.[101] Újra és újra hangoztatják, hogy ez meg ez a templom elrendezését tekintve "instar crucis",[102] vagy, ahogy 898-ban Sankt Gallenben "in honore et modum s. Crucis ..." épült.[103] Ugyanakkor láthatóan nem igazán számított, hogy a kereszt melyik fajtájáról volt szó. Lehetett az alaprajz bazilikás, latin *crux capitata* formájú, mint Déas-ban;[104] lehetett a bambergi katedrálishoz (1117) hasonlóan T-alakú kereszt formájú;[105] vagy vonatkozhatott görögkeresztes elrenezésre, mint Arkulfnál a Jákob kútja feletti templomról készített leírásban ("quae quadrifida in quatuor mundi cardines formata extenditur quasi in similitudinem crucis").[106] A kifejezést alkalmasint még kereszt formában elhelyezkedő kápolnákkal bővített kerek épületre, például Meinwerk paderborni Szent Sír-templomára is alkalmazhatták; egy Schaffhausenben 1064-ben emelt kápolna leírása is említ "capellas ... in modum crucis per gyrum constructas ...".[107] Esetenként a kereszt elrendezés még egyetlen városon belül vagy kívül található öt templom motívumára is vonatkozhat.[108]

Természetesen egy templom kerek (vagy sokszögű) formája hasonló szimbolikus jelentőséggel bír és ezúttal sem nagyon számít, hogy az épület alaprajza szabályos kör, nyolcszög, esetleg tizenkétszög vagy valami ezekkel rokon alakzat. Szent Ágoston szerint a kör az erény szimbóluma,[109] amely értelmezés Horatiuson alapul: "Fortis et in se ipse totus teres atque rotundas".[110] Felülmúl minden más geometriai alakzatot, továbbá jellemzőinek arányossága és összhangja ("congruentia rationum atque concordantia") okán hasonlatos az erényhez. Eigil szerint a kör az Egyház szimbóluma, minthogy soha nem ér véget és a szentségek foglalata,

100 H. Graf, *Opus Francigenum*, Stuttgart, 1878, "Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika", p. 42 ff.; Sauer, *op. cit.*, pp. 110 f., 291 f., 431.

101 *Origo monast. Cappenbergensis, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 669: "constructa surgit ecclesia instar crucis erecta ... deinceps quoque victoriosissimae crucis ac reliquorum visuntur miracula".*

102 Lehmann-Brockhaus, *op. cit.*, passim; J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunsgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Wien 1896, passim; Schlosser, *Karol. Kunst*, passim.

103 *Ekkehardi IV. Cas. s. Galli, Schlosser, Karol. Kunst, no. 455.*

104 *Translatio s. Filiberti, cap. 29, Schlosser, ibid., no. 666.*

105 *Ebbonis vita Ottonis Bambergensis, Lib. 1, cap. 22, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 115.*

106 Arkulf, *op. cit.*, Lib. II, cap. 21, p. 270 f.

107 *Notae s. Salvatoris Scafhusensis, M.G.H., SS. XIII, p. 727, Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 1292.*

108 Ilyen sémát említ Bamberggel kapcsolatban Adalbertus, *Vita Heinrici II*, (12. század közepe) Lib. 1, cap. 6. Lehmann-Brockhaus, *op. cit.*, no. 99.

109 Augustine, *De quantitate animae*, cap. XVI, Migne, *Pat. Lat.*, XXXII, c. 1051 f.

110 *Satirarum lib. II, sat 7, v. 86.*

továbbá jelképe az örök méltóság uralmának, az eljövendő élet reményének, és hogy "praemia mansura quibus justi merito coronantur in aevum".[111] A kör egyéb interpretálása folytatódott a teljes középkoron át, egészen Dantéig; az Isteni Színjáték bővelkedik az ilyen vonatkozásokban. Bármi is legyen az adott magyarázat, az biztos, hogy a középkori szemlélő felfogása szerint a pontos geometria alakzat ellenében inkább az általános séma és a mögöttes tartalmak számítottak.

Ugyanakkor bizonyára tévedés lenne azt feltételezni, hogy ez a fajta szimbolikus magyarázat mindig elsődleges okként szolgált egy épület konkrét, például kör vagy kereszt, alaprajzához. Esetenként – mint a milánói San Ambrogio kereszt alakú templománál – talán így lehetett; máskor a kész tervnek *post festum* tulajdoníthattak szimbolikus jelentést.[112] Általában véve azonban az összefüggések egy geometriai alakzat szimbolikus jelentősége és egy épület alaprajza között nem ennyire egyértelműek. A folyamat jóval szövevényesebb; az elrendezés és a szimbolikus értelmezés kapcsolatát valószínűleg inkább kölcsönös és csak félig-meddig határozott konnotációk hálózataként írhatnánk le. Ahelyett, hogy vagy kiindulópont, vagy pedig *post festum* magyarázat lett volna, a szimbolikus tartalom olyasmi, ami egész egyszerűen hozzá tartozott az épület számára választott formához. Olyan többé-kevésbé zavaros konnotációként kísérte a formát, amely csak bizonytalanul megragadható és amelynek pontos magyarázatát illetően a vélemények megoszlottak. Mint másodlagos jelentés mégis csaknem mindig a kiválasztott alakzathoz kapcsolódott. Ebből a bizonytalanságból ered az egyazon formához fűződő interpretációk sokfélesége egyetlen vagy több szerzőnél. Nehezen tudnánk ezt a szituációt Johannes Scotus Eriugenánál érzékletesebben kifejezni.[113] A nyolcas szám szimbolikájáról, a vasárnaphoz és a húsvéthoz, a feltámadáshoz és az újjászületéshez, a tavaszhoz és az új élethez való kapcsolatáról beszél. Azt állítja, hogy mindezen különböző jelentésrétegek állandó ott vannak és "vibrálnak" benne, valahányszor a nyolcas számra gondol:

Haec sunt quaqe tacite nostris in cordibus intus
Octoni numeri modulatur nabla sonorum
Spiritus interior clamat ec desinit unquam
Semper concrepitans, quicquid semel intonat annus
Haec scriptura docet cui rerum concinit ordo.

Ezzel eljutottunk a formák és számok szimbolikus jelentőségének kérdéséhez a középkori építészetben általában véve és különös tekintettel arra, milyen lényeges ez az építészeti

111 *M.G.H., SS. XV, 1, p. 231. Candiusét három évszázaddal megelőzi egy hasonló, Autuni Honorius nevéhez fűződő interpretáció, Gemmae divinae, Lib. I, cap. 147, Migne, Pat. Lat. CLXXVII, c. 590, ld. Sauer, op. cit., p. 110, n. 1.*

112 Sauer, *op. cit.*, p. 289 ff.

113 *Versus Ioannis Scotti ad Karolum Regem, M.G.H., P. L. III, p. 550 ff., különösen v. 45 ff.*

másolatok szempontjából. Úgy tetszik, csakugyan kiemelkedő jelentőségű a másolat és eredeti vizsonyát meghatározó tényezők között. Emlékezhetünk rá, hogy a fuldai Szent Mihály templomban a központi térhez nyolc támaszték tartozik, Lanleffben tizenkettő. Valójában az, hogy a támasztékok száma nyolc vagy tizenkettő legyen szinte lényegi eleme a középkori Szent Sír-másolásnak.[114] A Saint-Léonard-i kápolna, a cambridge-i, a northampton-i és a pisai Szent Sír és a brindisi S. Giovanni del Sepolchro mint nyolc támasszal épült; tizenkettő a támasztékok száma Lanleff mellett Bolognaban és az Augsburgi Szent Sír esetében.[115] A magyarázat fogas kérdés, hacsak nem azon alapul, hogy egy kör alakú épületben néggyel osztható számú támaszt a legkönnyebb elrendezni. Bár ez kétségkívül igaz, először is meg kell jegyeznünk, hogy léteznek olyan centrális épületek, melyek hét (Rieux-Minervois, Mária-templom),[116] tíz (Mantova, S. Lorenzo) vagy tizenegy boltszakaszra oszlanak. A hat támaszos elrendezés szintén elég gyakori; a templomos rend legtöbb templomában úgy tűnik, ez dominál.[117] Másrészt a Szent Sír-épületek körében a négy többszörösei közül csak a nyolc és a tizenkettő fordul elő a támaszok számaként. Az tulajdonképpeni magyarázat abban rejlik, hogy valójában a jeruzsálemi rotunda egy fontos tulajdonságát igyekeztek utánozni: idézzük csak emlékezetünkbe, hogy ezt a rotundát tizenkét támasz tartja, mégpedig nyolc pillér és tizenkét oszlop. Nyilvánvaló, hogy a "másolatok" vagy a pillérek vagy az oszlopok számát vették át és "imitálták" tekintet nélkül a támaszték tényleges formájára. Ezt az eljárást egyértelműen bizonyítják a jeruzsálemi templom középkori leírásai. Arkulf a rotunda leírása során csupán a tizenkét oszlopot említette és teljesen megfeledkezett a fő tengely nyolc pilléréről. Egyszerűen nem léteztek a számára.[118]

Nyilvánvaló, hogy a prototípus húsz támaszánál a nyolcas és tizenkettes szám kiemelése szintén kapcsolatban állt azokkal a szimbolikus jelentésekkel, amit ezeknek a számoknak a középkori számmisztikában tulajdonítottak. E számok jelenléte az Anastasisban a számmisztikai jelentéstartalmukkal kölcsönös viszonyban áll. A számszimbolika fontossága a középkori gondolkodásban túl jól ismert ahhoz, hogy különösebben hangsúlyoznunk kellene.[119] Nyilvánvaló, hogy a tizenkettes szám minden középkori szemlélőt arra késztetett,

114 Neuvy-Saint-Sépulchre templománal tizenegy oszlopa a valószínűleg a hanyag kivitelezés eredménye , amely az épületben máshol is megfigyelhető: a boltozatok fele eldeformálódott és az árkádok szinte mind különböző méretűek. valószínű, hogy az eredeti terv szerint tizenkét támasz készült volna; ld. Michel-Dansac, *op. cit.*

115 A kápolna több 17. századi rajz alapján ismert; ld. Dalman, *op. cit.*, p. 44 ff.

116 A Rieux-Minervois-i templom a feltételezésekkel ellentétben mindigis Máriá-templom volt, nem pedig Szent Sír; ld. J. de Lahondes, "Rieux Minervois", *Congrès Archéol.* 73, 1906, p. 54 ff.; M. Young de Veye, *Congrès Archéol.* 37, 1870, p. 117 ff.

117 Csak néhány példát említek, a londoni templomos rendi templomot és azt, amelyik Párizsban állt a 18. századig; ld. *Royal Commission on Historical Monuments* (England) *London*, IV, 1929; p. 137 ff.; Viollet-le-Duc, *op. cit.*, IX, p. 14 ff.

118 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 227 "XII mirae magnitudinis lapidae sustentant columnae".

119 V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York, 1938, passim; Sauer, *op. cit.*, p. 61 ff.; J. F.

hogy az apostolok száma jusson eszébe, különösen Krisztus sírjával összefüggésben; minthogy elemeire bontva háromszor négy, a világ égtájainak számát a szentháromság számához köti, amely szentháromság evangéliumát az apostolok terjesztettek szét a világban.[120] Eusebius Konstantin bazilikájában az Anastasissal átellenes félgömb tizenkét oszlopa már a 4. században a tanítványokra emlékeztette.[121] A 7. században Arkulf a Krisztus Sírjának belsejében függő tizenkét – három darab négyes csoportba osztott – lámpával rokonította őket.[122] Hasonlóképpen a nyolcas szám is sajátos jelentéssel bírt az Anastasis vonatkozásában. Ez volt a tökéletes szám, amit általában összefüggésbe hoztak a vasárnappal, húsvéttal és pünkösddel, a körülmetéléssel és a kereszteléssel, az újjászületéssel és halhatatlansággal[123] továbbá – ami a legfontosabb – a feltámadással is;[124] valójában magát Krisztust szimbolizálta. Ilyen konnotációk tudatában elég magától értetődő lehetett a nyolv támaszték mellett dönteni, ami már egyébként is adva volt az Anastasis pillléreinek száma által. Ha ez a szám különös hangsúlyt kapott egy olyan épületben, amely a Krisztus sírja felett álló építményt másolta, akkor a hívők majdani feltámadásába vetett hitet kellett ígérnie.

Természetesen a mintakép alkotórészeinek adott száma gyakran inspirált egymásra épülő és egymástól eltérő magyarázatokat; így például a szerzetes Candidus a fuldai Szent Mihály templom nyolc oszlopában nem a feltámadás, hanem a nyolc mennyei boldogság szimbólimát látta.[125] Ugyanez a Candidus a Szent Mihály templom kriptájában álló egyetlen oszlop lábazatát és a boltozat egyetlen zárókövét egymáshoz kapcsolva vonatkoztatta Krisztusra, aki a kezdet és a vég,[126] és eszünkbe juthat, hogy a korai kereszténység és a középkor idején a nyolc

---

Doelger, "Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses", *Antike und Christentum* IV, 1934, p. 153 ff.

120 Szent Ágoston, *In Johannis Evangelium*, XXVII, 10, Migne, *Pat. Lat.*, XXXV, c. 1619 f.; "... per quator cardines mundi Trinitatem fuerant annunciaturi. Ideo ter quaterni ...".

121 Eusebius, *Life of Constantine*, Lib. III, cap. XXXVIII, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, I, Oxford, New York, 1890, p. 530.

122 Arkulf, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 229: "In quo utique sepulchro duodenae lampades iuxta numerum XII sanctorum apostolorum ... lucent ex quibus quattor in imo illius lectuli sepulchralis loco inferus positae, aliae vero bis quaternales super marginem eius superius conlocatae ad latus dexterum oleo nutriente praefulgent." A *Testamentum Domini Nostri Jesu Christi (*I, 19, ed. I. E. Rahmani, Mainz 1899, p. 23) szerint egy baptisteriumnak "ad praefigurandum numerum ... prophetarum" huszonegy könyök hosszúnak és "pro adumbrandis iis qui constituti fuerunt ad praedicandum evangelium" tizenkét könyök szélesnek kell lennie.

123 Szent Ágoston, *De sermone domini is monte*, Lib. I, cap. IV, 12, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIV, c. 1235; *idem*, *Epist. Classis* II, Epist. LV, cap. XVII, 32, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIII, c. 220; ld. még Hopper, *op. cit.*, p. 85; Sauer, *op. cit.*, p. 78 f. and Doelger, *op. cit.*, passim, számos korakeresztény és középkori szerzőtől vett idézetre alapozva hosszan tárgyalják a számmisztika kérdését általában véve és külön a nyolcas számot is.

124 Szent Ágoston, *De Civitate Dei*, Lib. XV, cap. XX, Migne, *Pat. Lat.*, XLI, c. 462 ff.

125 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 231.

126 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 230: "Cuius tecturae princeps et conditor est Christus Jesus, fundamentum scilicet columnaque manens semper immobilis ... in quo omnis aedificatio constructa crescit ... Quid vero significet hoc, quod in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur idem Doctor insinuat ..., ut ille qui coepit in nobis opus bonum, perficiat usque in diem Christi Jesu, quatenus

nem egyéb, mint az egy – az újjászületési szimbólum – visszatérése.[127] Candidus egyébként mikor azt írta, úgy *gondolja*, a Szent Mihály templom kápolnája Krisztus és az egyház jelképe *lehet* ("... Christi et ecclesiae puto praesignari posse figuram"), egyértelműen elárulta, hogy a magyarázatai utólagos spekulációk.[128] Aniane-i Benedek életrajzában megemlítik, hogy a 8. századi S. Salvator templom három oltára a szentháromságot jelképezi és hogy a Szent János-templomban hét oltár és hét darab hétkarú vagy hét lámpájú kandeláber állt, melyeket a szentlélek hét ajándékaként kell értelmezni.[129] Úgy tűnik, a számmisztika szimbolikus értéke (és az idézett példák pusztán illusztratív válogatásnak tekintendők) és bizonyos számok túlsúlya az építészeti másolatok körében egymásba fonódik.

Ez a szám-tudatosság megnyilvánul az építészeti másolatok méreteinek fontosságánál is. A méretekkel kapcsolatban számos esetben említik, hogy Jeruzsálemből hozták őket azzal a konkrét céllal, hogy az Anastasis-rotunda vagy Krisztus Sírja egy másolatát megtervezzék. Meinwerk paderborni kápolnájának esete korántsem volt elszigetelt jelenség. Cambrayban 1063–64-ben emeltek egy Szent Sírt "rotundo scemate in modum scilicet sepulchri quod est Jerosolimis. Unde et marmor superpositum sepulchro Cameracensi habet longitudinem 7 pedum quoniam et locus, ubi positum fuit corpus Domini eiusdem longitudinis existis".[130] Néha egy lineáris jelölés is elegendő a Szent Sír méreteinek megadásához: ez történt Bebenhausenben, ahol a kolostor falán még 1492-ben is három egymást metsző vonal reprezentálta Krisztus szarkofágját, melyek a kísérő szöveg szerint annak hosszát, mélységét és szélességét jelölték.[131] A mértek sajátos jelentősége világosan megmutatkozik a jeruzsálemi szent helyek középkori leírásaiban. Arkulf nyomatékosan hangsúlyozza, hogy Krisztus sírja hét láb hosszú és hozzáteszi, mindezt saját kezével mérte meg ("propria mesus est manu").[132] A sírszoba hozzávetőleges magasságát és szélességét is közli azt állítva, kilenc ember fér el benne – szó szerint "ter terni" amiről megint csak a hármas szám szimbólikus jelentősége jut eszünkbe – és hogy másfél lábbal volt magasabb, mint egy meglehetősen termetes ember. 806 körül a *Commemoratorium de casis Dei* megadja az Anastasis külső körüljárójának és központi terének kerületét is.[133]

---

cuncta operatio nostra a Deo semper incipiat, et per eum coepta finiatur".

127 Szent Ágoston, *Epist. Classis* II, Epist. LV, cap. XVII, 32, Migne, *Pat. Lat.*, XXXIII, c. 220: "... ut octavus primo concinat".

128 Candidus, *Vita Eigilis*, *M.G.H*, *SS.* XV, I, p. 231.

129 *Vita s. Benedicti Anian., cap. 26, Schlosser, Karol. Kunst, no. 574: "tres aras censuit subponi, ut in his personalitas trinitatis typice videatur significari. ... In septem item altaria, in septem candelabria et in septem lampades septiformis gratia spiritus sancti intelligitur."*

130 *De Sanctis Ecclesiae Cameracensis Relatio, Auctore Monacho Valcellensi (12. század), Lehmann-Brockhaus, op. cit., no. 1670.*

131 Dalman, *op. cit.*, p. 90 f.

132 Arculph, *op. cit.*, Lib. I, cap. 2, p. 229.

133 *Commemoratorium de casis Dei vel monasteris, T. Toblerand M. Molinier, Itinera Hierosolymitana et Descriptiones Terrae Sanctae, Geneva, 1879, p. 299 ff., különösen p. 305.*

Ez a bolognai „Jeruzsálem”, úgy tűnik, illusztrálja azt a gyakorlatot is, amelyet egy 'másolat' megtervezésekor követtek. Egy szent hely 'reprodukciójának' építtetője nyilvánvalóan vagy úgy próbálta meg megszerezni a szükséges adatokat az eredetiről, hogy maga utazott, vagy pedig másokat küldött a helyszínre; vagy az előképről készített rajzokra vagy felmérésszerű leírásokra hagyatkozott. A rajzoknak, mint például Arculphusénak, melyet végig a középkorban másoltak, nyilvánvalóan nagy volt a jelentőségük, és az a legvalószínűbb, hogy ez vagy egy hasonló rajz jelentette az alapot, amelyből a bolognai épületek általános elrendezése kiindult. Beda például, aki soha nem járt a Szentföldön, Jeruzsálem leírásakor a Szent Város egy térképét kellt hogy alapul vegye. Jobb és bal oldalról, fentről és lentről beszél, ezekt nyilván az asztalán lévő térképen látta.[134]

Lényeges, hogy ezek a rajzok és leírások ugyanazokat a pontokat emelik ki, amelyek a tényleges építészeti másolatokban is előtérben vannak. Arculphus, amikor leírja a Szent Sírt, először az Anastasis általános elrendezését említi, kerekségét (a „mira rotunditas”-t), a három falat, amelyek közrezárják a középteret és a körüljárót, a három oltárt a belső mellékhajóban, a csodálatos nagyságú („mirae magnitudinis”) tizenkét oszlopot és a négy ajtót mindegyik oldalon. Erősen hangsúlyozza és gondosan leírja az úr sírját és annak minden részletét. A leírást kísérő rajzon a sír annyira túl van méretezve, hogy szinte a teljes középteret kitölti. A toldaléképületeket csak vázlatosan jelzi, a leírásában és a rajzán is. Azt hangsúlyozza, ami a zarándok szempontjából fontos volt, az Úr sírját. Konklúziójában teljesen világossá teszi, hogy csak gyarló tükörképet tud adni arról, amit látott: „Has itaque quaternalium figuras ecclesiarum iuxta exemplar quod mihi, ut superius dictum est, sanctus Arculfus in paginula figuravit cerata, dipinximus; non quod possit earum similitudo formari in pictura, sed ut dominicum monumentum, licet tali vili figuratione, in medietate rotundae ecclesiae constitutum monstretur aut quae huic proprior ecclesia vel quae eminus posita declaretur”.[135]

Egy efféle attitűd és az építészet modern megközelítése között nyilvánvaló a különbség. Az ókeresztény időktől kezdve végig a középkorban a leírások, az ábrázolások és az építészeti másolatok nem voltak egyebek mint *vilis figuratio*, amely korlátozott számú szembetnő elemre korlátozódott; ezek kiválasztását vallási jelentőségük hierarchikus rendje határozta meg, vizuális szempontból ugyanennek voltak alárendelve.[136] Ez az attitűd, úgy tűnik, fokozatosan megváltozott a 13. század elejétől kezdve. Azóta (éspedig feltűnő összefüggésben a természettudományokban használt analitikus módszerekkel) a másolatok, az ábrázolások és a leírások egyre inkább arra törekednek, hogy reprodukálják az eredetit, minden látható

134 *Bedae Liber de locis sanctis, I–V, Geyer, op. cit., p. 301 ff., pl. p. 306: „In inferiore … parte urbis, ubi templum …”; p. 309: „In hac (sc. Valle Josaphat) turris est regis Josaphat … cuius ad dexteram de rupe … excisa … domus”.*

135 Archulphus, *op. cit.*, Lib. I, cap. II, p. 227 ff.; különösen p. 230.

136 Lehmann-Brockhaus könyvéről írt recenziójában W. Haftmann (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* VIII, 1939, p. 285 ff., különösen p. 289) tett néhány érdekes megjegyzést a másolatokról, amelyek hasonló következtetések irányába vezetnek.

aspektusukban. A 15. századtól ez a folyamat egészen nyilvánvalóvá válik: a másolat ugyan eltérhet léptékében és anyagában, hozzátehet vagy elhagyhat részleteket az eredetiből, de az alkotóelemek közötti viszonyok és viszonylagos arányaik lényegében változatlanok maradnak. Ezzel egy időben mindazonáltal, úgy tűnik, az épület 'tartalmának' kiürítése is elkezdődik. Ez semmiképpen sem egy folyamatos fejlődés, folyvást ellentétes tendenciák szakítják meg, de ezeknél erősebben növekszik, és a 19. század végén, a 20. század elején eléri csúcspontját. Ekkor az építészeti mintákat eredeti jelentésükre való tekintet nélkül használják fel, a görög templomot vámházhoz (New York, Customs House, ma Subtreasury), a gótikus székesegyházat irodaépülethez (New York, Woolworth Building), a thermát vasútállomáshoz (New York, Pennsylvania Station nagycsarnoka). A modern másolat az egész épület reprodukálásának minden pontosságával és az abszolút hitelesség iránti igyekezetével végleg elhagyja azokat az elemeket, amelyek fontosak voltak a középkorban: az épület tartalmát és jelentőségét.

II. Keresztelőkápolnák és mauzóleumok

Az iménti okfejtés messzire vezetett az építészeti másolatok mint olyanok problémájától. Azt implikálják, hogy a középkorban egy sor elemet magától értetődő módon lényegesnek tekintettek bármely épület megítélésében, és hogy ezek a jellegzetes vonások eltérnek azoktól, amelyeket egy modern szemlélő alapvető jelentőségűnek ítélne. A legfőbb ezen elemek között az az alapelv, hogy minden középkori építménynek olyan jelentés hordozását tulajdonították, amely túlmegy az építmény vizuális mintáján. Ez olyan nyilvánvaló, és oly gyakran elemezték, hogy további tárgyalása nem látszik szükségesnek. Nem látszik szükségesnek az sem, hogy a típusok ismétlésének fontosságát kimutassuk a középkori építészetben.

Habár az ilyen építészeti szekvenciák létezése már elfogadott, maradnak még más megválaszolatlan kérdések. Újból és újból nyilvánvalóvá válik, hogy bizonyos építészeti minták bizonyos dedikációkkal vannak összefüggésben. A Szent Keresztnek szentelt templomok gyakran kereszt alakúak; Szent Mihály kultuszhelyeit magasra teszik, tornyokba vagy dombtetőre, és gyakran kör alakúak; a templomosok egyházai kerekek, és a tetejüket sokszor hat támasz hordozza; a Szűz templomai szintén sűrűn centrális alaprajzúak.[137] Az építmény formáját mindegyik esetben egy bizonyos szent vagy egy specifikus téma fölötti megemlékezéssel kapcsolták össze; vagy arra a csoportra, például szerzetesrendre vonatkozik, amely az épületet használta. Úgy tűnik, valamiféle affinitás teremt összefüggést az építészeti

137 Vö. a dedikációk alábbi helyeken nyújtott listáját: H. Otte, *op. cit.*; J. L. Petit, „Notes on circular churches”, *Archaeological Journal* XVIII, 1861, p. 101 ff.; H. Bogner, *Die Grundrissdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten*, Strassburg, 1906; F. Bond, *The Consecration … of Churches*, London, 1914. Ezekből a listákból eddig nem vontak le messzemenő következtetéseket.

formák és 'tartalmuk' között. Miután egyszer már meggyökeresedtek, a különböző formák a továbbiakban ennek a hagyománynak a fonalát fonják tovább. Azonban nyitva marad a kérdés, hogy ezeket a formákat hogyan társították először azzal a konkrét tartalommal, amellyel a következőkben azonosították. Más szóval, milyen módon és miyen okból jöttek létre ezek az ikonográfiai típusok?

Azt javaslom, hogy a továbbiakban csak egy kérdést vizsgáljunk: miért kerek alakúak a keresztelőmedencék? Az ok, amivel általában indokolták a kerek alaprajzukat, az az állítólagos levezethetőségük a római fürdők kerek, boltozott termeiből. Ezek a termek világos prototípust látszottak nyújtani; úgy tűnt fel, hogy ugyanolyan az alakjuk, és hasonló használatra építették őket. Az egyszerű tisztálkodási aktus és a rituális alámerülés közötti különbség ellenére a hasonlóságokat mindig elég erősnek tekintették ahhoz, hogy igazolják a keresztelőkápolnák levezetését a római fürdőkből.

Azonban felmerül a kérdés, hogy ez a magyarázat valóban elegendő-e a centrális típusú keresztelőkápolnák eredetének és fennmaradásának indoklásához, vagy esetleg további prototípusok is gyakorolhattak erre befolyást. Természetesen a keresztelőkápolnák és a fürdőtermek közötti összefüggés tagadhatatlan, még hogyha aligha olyan egyszerű is, mint ahogy időnként feltételezik. Kerek termek csakugyan sűrűn előfordulnak római thermákban, ezek hideg vizes termek, *frigidarium*ok, mint például Badenweilerben és a Stabiusi Thermákban Pompeiben, vagy meleg vizes termek, *caldarium*ok, mint például Caracalla vagy Constantinus Thermáiban Rómában.[138] Mindazonáltal a kör alakú *caldarium*ok vagy *frigidarium*ok viszonylag ritkák; a fürdőlétesítményekben a kerek termek többsége vagy *apodyterium*, azaz ruhatár, vagy *laconicum*, azaz gőzfürdő.[139] Ilyenként sem vízmedence nem volt bennük, sem semmiféle tisztálkodásra nem használták őket.

A problémát még összetettebbé teszi az a tény, hogy a 3. és a 4. században a legkorábbi keresztelőkápolnák soha nem voltak kerek vagy nyolcszögű alaprajzúak. Négyzet vagy téglalap alakúak voltak, az egyik oldalukon apszissal vagy anélkül, jóllehet maga a medence néha kerek volt; elég megemlíteni a Dura-Europos-i keresztelőkápolnát a 231 körüli évekből,[140] az első lateráni baptisztériumot a 4. század elejéről[141] és a 4. századi keresztelőkápolnákat Aquileiában,[142] Nesactiumban és Salonában.[143] Ugyanezt a típust találjuk a 4. században (?) a

138 A római thermák alaprajzainak legfrissebb és legteljesebb gyűjteménye: D. Krenker és mások, *Die Trierer Kaiserthermen,* „Trierer Grabungen und Forschungen”, I, 1, Augsburg, 1929.

139 l. például El-Djem, Khamissa, Lambaesis *laconicum*ait és a tivoli Hadrianus-villa thermáiban lévő kettőt, illetve az *apodyterium*okat Marienfelsben és Vieil-Evreux-ben; illusztrációk: Krenker, *op. cit., passim.*

140 C. Hopkins, *The Christian Church at Dura-Europos. Preliminary Report of Fifth Season*, New Haven, 1934, pp. 249 ff.

141 G. Giovenale, *Il Battistero Lateranense* (Studi di Antichità cristiana I), Roma, 1929.

142 *La basilica di Aquileia, op. cit., p. 109 ff., fig 10; p. 165 ff., fig. 18; p. 280.*

143 R. Egger, *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum*, Wien, 1916, p. 117, fig. 105.

poitiers-i St. Jean baptisztérium alatt feltárt építménynél.[144] A római templomok keresztelőkápolnái még az 5. század közepén is gyakran négyzet alaprajzú termek,[145] és ez a típus Észak-Afrikában,[146] Görögország területén[147] és a Közel-Keleten, úgy tűnik, egészen a 7. századig megmaradt.[148] Szinte kísértést érzünk azt mondani, hogy ezeknek a korai négyszögletes baptisztériumoknak a rokonsága a római thermák termeivel sokkal magától értetődőbb, mint a későbbi kerek követőik esetében. A korai keresztelőkápolnákhoz hasonlóan a római *frigidarium* gyakran négyzet vagy téglalap alaprajzú terem volt, időnként apszissal; a hideg vizes medence vagy a terem közepét foglalta el, vagy valamelyik falánál állt, ezt az elrendezést, úgy tűnik, pontosan megismétli a durai keresztelőkápolna.

Ezt a négyszögletes típust csak a 4. század közepétől kezdve váltják fel fokozatosan a kör vagy nyolcszög alakú keresztelőkápolnák. Bár ezek nagyban eltérnek a konkrét elrendezésükben, mind e két alapforma valamelyikét választják, vagy a kerek alakot nyolc támasszal kombinálják. A második lateráni baptisztérium, amely 350 körül váltotta fel az elsőt, a négyszögleteset, kerek épület volt, nyolc faloszloppal a fal belső oldala mentén.[149] Hasonlóképpen Salonában 404 és 420 között egy hét, falhoz közel álló oszloppal ellátott poligonális építmény váltotta négyszögletes 4. századi elődjét.[150] Alkalmanként, például a nápolyi S. Giovanni in fonte (400 körül) és esetleg az Izmir melletti Gül-bagtsche keresztelőkápolnája esetében a terem négyzetes, de csegelyek által tartott nyolcszögű kolostorboltozat fedi. A legelterjedtebb típus azonban az, amelyiknél négy fülke van elhelyezve az oktogon sarkainál, melynek alsó része olykor négyzetbe van belefoglalva. Ez a típus az 5. századtól kezdve és végig a kora középkorban a keresztény világban mindenütt megtalálható: Szíriában (Kalat Siman),[151] Egyiptomban (Menas szentély),[152] Konstantinápolyban (Hagia Sophia keresztelőkápolnája),[153] Ravennában (Orthodox baptisztérium; Ariánusok baptisztériuma)[154] és az Alpok vidékén (Riva S. Vitale; Novara; Lomello).[155] Idpnként

144 C. de la Croix, „Poitiers", *Congrès archéol.*, 70, 1903, p. 7 ff.

145 S. Crisogono, második fázis, l. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Romae*, I, Citta di Vaticano, 1937 ff., p. 152; L. Fortunati, *Relazione degli scavi … lungo la Via Latina*, Roma, 1859.

146 S. Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1900–1901, II, p. 152 ff.

147 G. Soteriu, *Aἳ παλαοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Ἑλλάδος*, Athén 1931.

148 H. C. Butler, *Early Churches in Syria*, 1929, *passim*, Athén, 1931; J. W. Crowfoot, *Early Churche in Palestine*, London, 1941.

149 Giovenale, *op. cit.*

150 E. Dyggve, „Salona Christiana", *Atti del IIIo Congresso internazionale di Archeologia Cristiana* (Studi di Antichità Cristiana VIII), Roma, 1934, p. 237 ff.

151 Butler, *op. cit.*, p. 156.

152 C. M. Kaufmann, *Die Menasstadt*, I, Leipzig, 1910, 22, 23. kép.

153 E. Swift, *Hagia Sophia in Constantinople*, New York, 1940, p. 147 ff.

154 C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma, 1932; G. Gerola, „Il restauro del battistero Ariano di Ravenna", *Studien zur Kunst des Ostens*, Wien, 1923, p. 112 ff.

155 F. Reggiori, *Dieci battisteri lombardi minori* (I monumenti Italiani, IV), Roma 1935. L. még S. Steinmann-

valamivel kidolgozottabb ez a forma: az ephesosi Mária-templom keresztelőkápolnájában,[156] a milánó S. Aquilinoéban, valamint Albengában, Fréjusben és Mélasban[157] téglalap alaprajzú fülkék foglalják el a fő tengelyeket, az átlósakat pedig félkörívesek. Ezt a sémát gyakran a fülkéket elválasztó pillérek elé helyezett oszlopok gazdagítják. Máskor a formát egyszerű poligonális alaprajzra redukálják. Egyszerű poligonális forma jelenik meg az 5. század közepe előtt Hemmabergben[158] és néhány évtizeddel később a gradói székesegyház mellett; ez Felső-Itáliában évszázadokon keresztül fennmaradt olyan keresztelőkápolnákon, mint az egyaránt késő 11. századi lennói és oggionei.

Általában véve úgy tűnik fel, hogy a kerek és oktogonális keresztelőkápolnákat csak a 4. század második fele után vezették be a keresztény építészetbe, és az 5. századig nem váltak általánossá. A fent említett funkcióbeli különbségek ellenére ezeknek a centrális fomáknak lehet valami kapcsolatuk a fürdők termeivel. Az oktogonális alaprajz sarokfülkékkel vagy anélkül nem szokatlan a thermákban, még ha a szabályos kör alakú jóval gyakrabban tűnik is fel; de végül is a keresztelőkápolnák egy része kerek volt, mint például a 350-ben épített a Lateránban. Másfelől sem az oktogonális, sem a kerek termek nem korlátozódtak a fürdőépítészetre; hovatovább a boltozott, centrális formák fülkékkel vagy anélkül, valamint faloszlopokkal széles körű elterjedtségnek örvendtek az antikvitásban. Lépten-nyomon feltűnnek a világi építészetben, például paloták és villák vestibulumain, így a Domus Aureában vagy a tivoli Hadrianus-villában.[159] Sűrűn találkozunk velük az ún. „Nymphaeumokon" is, mint amilyen a Minerva Medica Rómában. Noha ezekről legutóbb bebizonyították, hogy a legtöbbjük valójában *diaeta* volt, azaz kerti pavilon, amelyet kúttermek szegélyeztek, de medencét nem tartalmaztak, ezeknek az alaprajza is ugyanabba a családba tartozik, mint a vestibulumok és a fürdőtermek. A kerek baptisztériumok nyilvánvalóan a késő antik épületek egy nagy, összefüggő csoportjának képezték a részét, és ugyan a thermaépítészet centrális terei is az elődeik közé tartoznak, de más típusokkal is gyakorolhattak és valóban gyakoroltak is egymásra kölcsönös befolyást.

Ez rendkívül valószínű annak a ténynek a tükrében, hogy a keresztelőkápolnák számos olyan sajátos vonást mutatnak, amely természetesen nem tűnik fel a thermákon. Gyakran egy-egy

Brodtbeck, „Das Baptisterium von Riva San Vitale", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* III, 1941, p. 193 ff.; a folyóiratszám csak akkor érkezett meg az Egyesült Államokba, amikor ennek a tanulmánynak a kefelevonatát ellenőriztem.

156 Österreichisches Archäologisches Institut, *Die Marienkirche in Ephesos* (Forschungen in Ephesos, IV,1), Wien, 1932, p. 43 ff.

157 G. Chierici, „Di alcuni risultati sui recenti lavori intorno alla basilica di San Lorenzo a Milano …" *Riv. Arch. Crist.* XVI, 1939, p. 51 ff.; L. Reggiori, *op. cit.*; J. Hubert, *L'Art Pré-Roman*, Paris, 1938, p. 2 ff.; G. De Angelis d'Ossat, „Sugli edifici ottagonali a cupola nell'Antichità e nel Medioevo", *Atti del Io Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, 1938, p. 13 ff. nagy számú oktogonális keresztelőkápolnát és más építményt sorol fel.

158 Egger, *op. cit.*, p. 68.

159 L. az itt közölt listát: De Angelis d'Ossat, *op. cit.*, p. 17 f.

alacsony külső körüljáró öleli körül őket, amellyel a középső tér egy vagy több ajtón keresztül kommunikál. Az ilyen körüljárók időnként négyzetes alaprajzúak az ephesosi Mária-templom 5. századi keresztelőkápolnáján, Gül-bagtschében, Riva S. Vitaléban és Kalat Simanban is feltűnik.[160] Máskor poligonálisak, mint Ravennában az Ariánusok baptisztériuma vagy a 6. századi parenzói keresztelőkápolna esetében.[161] Az 5. századi djemilai keresztelőkápolnát gyűrűszerű, dongaboltozatos folyosó veszi körül, a falait fülkék és pilaszterek tagolják.[162] Egy hasonló, négy keresztkápolna által megszakított és a középtér felé félig nyitott körüljáró veszi körül a tizenkétszögű keresztelőkápolnát Canosában; a körüljárót itt is dongaboltozat fedte, a középteret talán kupola. Az építmény, úgy tűnik, a 6. századra datálható.[163] Ezeknek a folyosóknak a funkciója bizonytalan, bár a formájuk arra látszik utalni, hogy a hívők bejutását szabályozták a keresztelőkápolna belső terébe és a kúthoz.

A belső körüljárók nagyjából ugyanabban az időben fejlődtek ki, mint ezek a külső folyosók. A canosai baptisztériumot, noha viszonylag késői, valójában egy átmeneti típus képviselőjének lehet tekinteni a külső és a belső körüljárókat tartalmazó alaprajzi típusok között. A legismertebb az utóbbiak közül a lateráni baptisztérium, a harmadik azon a helyen, melyet 432–440-ben építettek fel, és amely a mai épület magvát is jelenti.[164] A középteret nyolc oszlop tartja; 1632-ig nyolcszögű kolostorboltozat fedte, amely egy nyolc nagy ablakkal áttört dob fölött emelkedett. Egy nyocszögű, fiókos dongaboltozattal fedett körüljáró veszi körbe a középteret, amelyet teljesen kitölt a medence. Hasonló belső körüljáró található a nocerai S. Maria Maggiore keresztelőkápolnájában (5. század), ahol a kupolával fedett középtértől körben elhelyezett tizennégy oszloppár választja el.[165] Ennek a típusnak egy másik példája az Albaniához közeli Butrintóban található; ott a középteret két gyűrűben nyolc-nyolc oszlop veszi körül, amelyek széles közei valószínűtlenné teszik, hogy az épület boltozva lett volna. Dél-Franciaországban egy sor baptisztériumban – például Marseilles-ben, Riez-ben és Aix-en-Provence-ban – fülkék vannak a körüljáró négy sarkánál.[166] A Dél-Itáliai Santa Severinában négy sekély, kereszt alakban elrendezett kápolna nyílik a gyűrűszerű belső körüljáróból; ennek a datálása a 8. vagy a 9. századra eshet.[167]

Azt javaslom, hogy a továbbiakban csak egy kérdést vizsgáljunk: miért kerek alakúak a keresztelőmedencék? Az ok, amivel általában indokolták a kerek alaprajzukat, az az állítólagos

160 Steinmann-Brodtbeck, *op. cit.*, nagy számú ilyen négyzetes körüljárót sorol fel.

161 D. Frey: „Neue Untersuchungen und Grabungen in Parenzo", *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission* 3. Folge, XIII, 1914, pp. 144 ff., 179 ff., különösen 31. kép.

162 E. Albertini, „L'archéologie chrétienne en Algérie", *Atti del IIIo Congresso*, *op. cit.*, p. 411 f.

163 H. Nachod, „Das Baptisterium von Canosa", *Römische Mitteilungen* XXX, 1915, p. 116 ff.

164 Giovenale, *op. cit.*

165 M. Stettler, „Das Baptisterium zu Nocera Superiore", *Rivista di Archeologia Cristiana* XVII, 1940, p. 82 ff.

166 H. Koethe, *Frühchristliche Nischen-Rundbauten*, Diss. Marburg, 1928. Marseille datálása mindazonáltal 5. századi; a riez-i és az aix-i keresztelőkápolnák valamivel későbbiek lehetnek.

167 P. Laicono, „Sul restauro compiuto al Battistero di Santa Severina", *Boll. d'arte* 28, 1934, p. 174 ff.

levezethetőségük a római fürdők kerek, boltozott termeiből. Ezek a termek világos prototípust látszottak nyújtani; úgy tűnt fel, hogy ugyanolyan az alakjuk, és hasonló használatra építették őket. Az egyszerű tisztálkodási aktus és a rituális alámerülés közötti különbség ellenére a hasonlóságokat mindig elég erősnek tekintették ahhoz, hogy igazolják a keresztelőkápolnák levezetését a római fürdőkből.

Azonban felmerül a kérdés, hogy ez a magyarázat valóban elegendő-e a centrális típusú keresztelőkápolnák eredetének és fennmaradásának indoklásához, vagy esetleg további prototípusok is gyakorolhattak erre befolyást. Természetesen a keresztelőkápolnák és a fürdőtermek közötti összefüggés tagadhatatlan, még hogyha aligha olyan egyszerű is, mint ahogy időnként feltételezik. Kerek termek csakugyan sűrűn előfordulnak római thermákban, ezek hideg vizes termek, *frigidarium*ok, mint például Badenweilerben és a Stabiusi Thermákban Pompeiben, vagy meleg vizes termek, *caldarium*ok, mint például Caracalla vagy Constantinus Thermáiban Rómában.[168] Mindazonáltal a kör alakú *caldarium*ok vagy *frigidarium*ok viszonylag ritkák; a fürdőlétesítményekben a kerek termek többsége vagy *apodyterium*, azaz ruhatár, vagy *laconicum*, azaz gőzfürdő.[169] Ilyenként sem vízmedence nem volt bennük, sem semmiféle tisztálkodásra nem használták őket.

A problémát még összetettebbé teszi az a tény, hogy a 3. és a 4. században a legkorábbi keresztelőkápolnák soha nem voltak kerek vagy nyolcszögű alaprajzúak. Négyzet vagy téglalap alakúak voltak, az egyik oldalukon apszissal vagy anélkül, jóllehet maga a medence néha kerek volt; elég megemlíteni a Dura-Europos-i keresztelőkápolnát a 231 körüli évekből,[170] az első lateráni baptisztériumot a 4. század elejéről[171] és a 4. századi keresztelőkápolnákat Aquileiában,[172] Nesactiumban és Salonában.[173] Ugyanezt a típust találjuk a 4. században (?) a poitiers-i St. Jean baptisztérium alatt feltárt építménynél.[174] A római templomok keresztelőkápolnái még az 5. század közepén is gyakran négyzet alaprajzú termek,[175] és ez a típus Észak-Afrikában,[176] Görögország területén[177] és a Közel-Keleten, úgy tűnik, egészen a 7.

168 A római thermák alaprajzainak legfrissebb és legteljesebb gyűjteménye: D. Krenker és mások, *Die Trierer Kaiserthermen,* „Trierer Grabungen und Forschungen", I, 1, Augsburg, 1929.

169 l. például El-Djem, Khamissa, Lambaesis *laconicum*ait és a tivoli Hadrianus-villa thermáiban lévő kettőt, illetve az *apodyterium*okat Marienfelsben és Vieil-Evreux-ben; illusztrációk: Krenker, *op. cit., passim.*

170 C. Hopkins, *The Christian Church at Dura-Europos. Preliminary Report of Fifth Season*, New Haven, 1934, pp. 249 ff.

171 G. Giovenale, *Il Battistero Lateranense* (Studi di Antichità cristiana I), Roma, 1929.

172 *La basilica di Aquileia, op. cit., p. 109 ff., fig 10; p. 165 ff., fig. 18; p. 280.*

173 R. Egger, *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum*, Wien, 1916, p. 117, fig. 105.

174 C. de la Croix, „Poitiers", *Congrès archéol.*, 70, 1903, p. 7 ff.

175 S. Crisogono, második fázis, l. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Romae*, I, Citta di Vaticano, 1937 ff., p. 152; L. Fortunati, *Relazione degli scavi … lungo la Via Latina*, Roma, 1859.

176 S. Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1900–1901, II, p. 152 ff.

177 G. Soteriu, *Aἱ παλαοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Ἑλλάδος*, Athén 1931.

századig megmaradt.[178] Szinte kísértést érzünk azt mondani, hogy ezeknek a korai négyszögletes baptisztériumoknak a rokonsága a római thermák termeivel sokkal magától értetődőbb, mint a későbbi kerek követőik esetében. A korai keresztelőkápolnákhoz hasonlóan a római *frigidarium* gyakran négyzet vagy téglalap alaprajzú terem volt, időnként apszissal; a hideg vizes medence vagy a terem közepét foglalta el, vagy valamelyik falánál állt, ezt az elrendezést, úgy tűnik, pontosan megismétli a durai keresztelőkápolna.

Ezt a négyszögletes típust csak a 4. század közepétől kezdve váltják fel fokozatosan a kör vagy nyolcszög alakú keresztelőkápolnák. Bár ezek nagyban eltérnek a konkrét elrendezésükben, mind e két alapforma valamelyikét választják, vagy a kerek alakot nyolc támasszal kombinálják. A második lateráni baptisztérium, amely 350 körül váltotta fel az elsőt, a négyszögleteset, kerek épület volt, nyolc faloszloppal a fal belső oldala mentén.[179] Hasonlóképpen Salonában 404 és 420 között egy hét, falhoz közel álló oszloppal ellátott poligonális építmény váltotta négyszögletes 4. századi elődjét.[180] Alkalmanként, például a nápolyi S. Giovanni in fonte (400 körül) és esetleg az Izmir melletti Gül-bagtsche keresztelőkápolnája esetében a terem négyzetes, de csegelyek által tartott nyolcszögű kolostorboltozat fedi. A legelterjedtebb típus azonban az, amelyiknél négy fülke van elhelyezve az oktogon sarkainál, melynek alsó része olykor négyzetbe van belefoglalva. Ez a típus az 5. századtól kezdve és végig a kora középkorban a keresztény világban mindenütt megtalálható: Szíriában (Kalat Siman),[181] Egyiptomban (Menas szentély),[182] Konstantinápolyban (Hagia Sophia keresztelőkápolnája),[183] Ravennában (Orthodox baptisztérium; Ariánusok baptisztériuma)[184] és az Alpok vidékén (Riva S. Vitale; Novara; Lomello).[185] Időnként valamivel kidolgozottabb ez a forma: az ephesosi Mária-templom keresztelőkápolnájában,[186] a milánó S. Aquilinoéban, valamint Albengában, Fréjusben és Mélasban[187] téglalap alaprajzú

178 H. C. Butler, *Early Churches in Syria*, 1929, *passim*, Athén, 1931; J. W. Crowfoot, *Early Churche in Palestine*, London, 1941.

179 Giovenale, *op. cit.*

180 E. Dyggve, „Salona Christiana", *Atti del IIIo Congresso internazionale di Archeologia Cristiana* (Studi di Antichità Cristiana VIII), Roma, 1934, p. 237 ff.

181 Butler, *op. cit.*, p. 156.

182 C. M. Kaufmann, *Die Menasstadt*, I, Leipzig, 1910, 22, 23. kép.

183 E. Swift, *Hagia Sophia in Constantinople*, New York, 1940, p. 147 ff.

184 C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma, 1932; G. Gerola, „Il restauro del battistero Ariano di Ravenna", *Studien zur Kunst des Ostens*, Wien, 1923, p. 112 ff.

185 F. Reggiori, *Dieci battisteri lombardi minori* (I monumenti Italiani, IV), Roma 1935. L. még S. Steinmann-Brodtbeck, „Das Baptisterium von Riva San Vitale", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* III, 1941, p. 193 ff.; a folyóiratszám csak akkor érkezett meg az Egyesült Államokba, amikor ennek a tanulmánynak a kefelevonatát ellenőriztem.

186 Österreichisches Archäologisches Institut, *Die Marienkirche in Ephesos* (Forschungen in Ephesos, IV,1), Wien, 1932, p. 43 ff.

187 G. Chierici, „Di alcuni risultati sui recenti lavori intorno alla basilica di San Lorenzo a Milano …" *Riv. Arch. Crist.* XVI, 1939, p. 51 ff.; L. Reggiori, *op. cit.*; J. Hubert, *L'Art Pré-Roman*, Paris, 1938, p. 2 ff.; G. De Angelis

fülkék foglalják el a fő tengelyeket, az átlósakat pedig félkörívesek. Ezt a sémát gyakran a fülkéket elválasztó pillérek elé helyezett oszlopok gazdagítják. Máskor a formát egyszerű poligonális alaprajzra redukálják. Egyszerű poligonális forma jelenik meg az 5. század közepe előtt Hemmabergben[188] és néhány évtizeddel később a gradói székesegyház mellett; ez Felső-Itáliában évszázadokon keresztül fennmaradt olyan keresztelőkápolnákon, mint az egyaránt késő 11. századi lennói és oggionei.

Általában véve úgy tűnik fel, hogy a kerek és oktogonális keresztelőkápolnákat csak a 4. század második fele után vezették be a keresztény építészetbe, és az 5. századig nem váltak általánossá. A fent említett funkcióbeli különbségek ellenére ezeknek a centrális fomáknak lehet valami kapcsolatuk a fürdők termeivel. Az oktogonális alaprajz sarokfülkékkel vagy anélkül nem szokatlan a thermákban, még ha a szabályos kör alakú jóval gyakrabban tűnik is fel; de végül is a keresztelőkápolnák egy része kerek volt, mint például a 350-ben épített a Lateránban. Másfelől sem az oktogonális, sem a kerek termek nem korlátozódtak a fürdőépítészetre; hovatovább a boltozott, centrális formák fülkékkel vagy anélkül, valamint faloszlopokkal széles körű elterjedtségnek örvendtek az antikvitásban. Lépten-nyomon feltűnnek a világi építészetben, például paloták és villák vestibulumain, így a Domus Aureában vagy a tivoli Hadrianus-villában.[189] Sűrűn találkozunk velük az ún. „Nymphaeumokon” is, mint amilyen a Minerva Medica Rómában. Noha ezekről legutóbb bebizonyították, hogy a legtöbbjük valójában *diaeta* volt, azaz kerti pavilon, amelyet kúttermek szegélyeztek, de medencét nem tartalmaztak, ezeknek az alaprajza is ugyanabba a családba tartozik, mint a vestibulumok és a fürdőtermek. A kerek baptisztériumok nyilvánvalóan a késő antik épületek egy nagy, összefüggő csoportjának képezték a részét, és ugyan a thermaépítészet centrális terei is az elődeik közé tartoznak, de más típusokkal is gyakorolhattak és valóban gyakoroltak is egymásra kölcsönös befolyást.

Ez rendkívül valószínű annak a ténynek a tükrében, hogy a keresztelőkápolnák számos olyan sajátos vonást mutatnak, amely természetesen nem tűnik fel a thermákon. Gyakran egy-egy alacsony külső körüljáró öleli körül őket, amellyel a középső tér egy vagy több ajtón keresztül kommunikál. Az ilyen körüljárók időnként négyzetes alaprajzúak az ephesosi Mária-templom 5. századi keresztelőkápolnáján, Gül-bagtschében, Riva S. Vitaléban és Kalat Simanban is feltűnik.[190] Máskor poligonálisak, mint Ravennában az Ariánusok baptisztériuma vagy a 6. századi parenzói keresztelőkápolna esetében.[191] Az 5. századi djemilai keresztelőkápolnát

d'Ossat, „Sugli edifici ottagonali a cupola nell'Antichità e nel Medioevo”, *Atti del Io Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, 1938, p. 13 ff. nagy számú oktogonális keresztelőkápolnát és más építményt sorol fel.

188 Egger, *op. cit.*, p. 68.

189 L. az itt közölt listát: De Angelis d'Ossat, *op. cit.*, p. 17 f.

190 Steinmann-Brodtbeck, *op. cit.*, nagy számú ilyen négyzetes körüljárót sorol fel.

191 D. Frey: „Neue Untersuchungen und Grabungen in Parenzo”, *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission* 3. Folge, XIII, 1914, pp. 144 ff., 179 ff., különösen 31. kép.

gyűrűszerű, dongaboltozatos folyosó veszi körül, a falait fülkék és pilaszterek tagolják.[192] Egy hasonló, négy keresztkápolna által megszakított és a középtér felé félig nyitott körüljáró veszi körül a tizenkétszögű keresztelőkápolnát Canosában; a körüljárót itt is dongaboltozat fedte, a középteret talán kupola. Az építmény, úgy tűnik, a 6. századra datálható.[193] Ezeknek a folyosóknak a funkciója bizonytalan, bár a formájuk arra látszik utalni, hogy a hívők bejutását szabályozták a keresztelőkápolna belső terébe és a kúthoz.

A belső körüljárók nagyjából ugyanabban az időben fejlődtek ki, mint ezek a külső folyosók. A canosai baptisztériumot, noha viszonylag késői, valójában egy átmeneti típus képviselőjének lehet tekinteni a külső és a belső körüljárókat tartalmazó alaprajzi típusok között. A legismertebb az utóbbiak közül a lateráni baptisztérium, a harmadik azon a helyen, melyet 432–440-ben építettek fel, és amely a mai épület magvát is jelenti.[194] A középteret nyolc oszlop tartja; 1632-ig nyolcszögű kolostorboltozat fedte, amely egy nyolc nagy ablakkal áttört dob fölött emelkedett. Egy nyocszögű, fiókos dongaboltozattal fedett körüljáró veszi körbe a középteret, amelyet teljesen kitölt a medence. Hasonló belső körüljáró található a nocerai S. Maria Maggiore keresztelőkápolnájában (5. század), ahol a kupolával fedett középtértől körben elhelyezett tizennégy oszloppár választja el.[195] Ennek a típusnak egy másik példája az Albániához közeli Butrintóban található; ott a középteret két gyűrűben nyolc-nyolc oszlop veszi körül, amelyek széles közei valószínűtlenné teszik, hogy az épület boltozva lett volna. Dél-Franciaországban egy sor baptisztériumban – például Marseilles-ben, Riez-ben és Aix-en-Provence-ban – fülkék vannak a körüljáró négy sarkánál.[196] A Dél-Itáliai Santa Severinában négy sekély, kereszt alakban elrendezett kápolna nyílik a gyűrűszerű belső körüljáróból; ennek a datálása a 8. vagy a 9. századra eshet.[197]

Mindezek a példák némi erőtlen bizonyítékot nyújtanak a baptisztériumok és a jeruzsálemi Anastasis közötti kapcsolatra. Azonban létezik legalább egy olyan középkori keresztelőkápolna, amelyik valóban az Anastasis-rotunda alapján készült másolat: a pisai. Az 1153-ban elkezdett építményt egy sor olyan elem jellemzi, amelyet egyértelműen az Anastasisról 'másoltak'. Az alaprajza kör alakú, a középterét körüljáró és afölött karzat veszi körül. Négy kereszt alakú pillér váltakozik nyolc oszloppal, úgyhogy tizenkét támasz tartja a földszint árkádait; az emeleten négy erősebb pillér váltakozik nyolc karcsúbbal, pontosan ismétlik az alsó árkádsor ritmusát. A középtér különös boltozata, a meredek kúp alakú tető, amely fent eredetileg csonkolt és nyitott volt, még mindig megvan a 14. századi kupola alatt. Ahogy már Rohault de Fleury felhívta rá a figyelmet, ez a tető már önmagában világosan

192 E. Albertini, „L'archéologie chrétienne en Algérie", *Atti del IIIo Congresso*, *op. cit.*, p. 411 f.

193 H. Nachod, „Das Baptisterium von Canosa", *Römische Mitteilungen* XXX, 1915, p. 116 ff.

194 Giovenale, *op. cit.*

195 M. Stettler, „Das Baptisterium zu Nocera Superiore", *Rivista di Archeologia Cristiana* XVII, 1940, p. 82 ff.

196 H. Koethe, *Frühchristliche Nischen-Rundbauten*, Diss. Marburg, 1928. Marseille datálása mindazonáltal 5. századi; a riez-i és az aix-i keresztelőkápolnák valamivel későbbiek lehetnek.

197 P. Laicono, „Sul restauro compiuto al Battistero di Santa Severina", *Boll. d'arte* 28, 1934, p. 174 ff.

tanúskodik az építész szándékáról, hogy a jeruzsálemi rotundát msáolja; ugyanezt teszi a belső elrendezés a keresztboltozatos körüljáróval és karzattal, valamint a kétszer tizenkét támasszal. A nyolcas számtól – amely hagyományos volt a keresztelőkápolnákon – való elszakadás és tizenkét támasszal való helyettesítése világosan utal egy új előkép befolyására. Az Anastasis pilléreinek és oszlopainak váltakozása is megismétlődik, ár azt itt a negyedkörönként két pillér és három oszlop eredeti ritmusának megváltoztatásával, egy oszloppal és két pillérrel oldották meg. Ahogy minden középkori másolatnál, úgy itt is különálló elemekre bontották fel a mintát; válogattak ezek közül és a kiválogatott részeket újrarendezték, esetleg a kapcsolódó építményekkel való kölcsönös befolyás alatt. Pisában a támaszok ritmusát inspirálhatta még a pilaszterek és oszlopok kifinomult elrendezése a firenze baptisztérium földszintjén.

Nem lehet kétség afelől, hogy a pisai keresztelőkápolnát a jeruzsálemi Anastasis másolatának szánták. Kérdés az, hogy az Anastasisnak ez az 'imitációja' egy baptisztériumon elszigetelt eset-e. Jóformán lehetetlen végleges választ adni erre a kérdésre. Mégis, van legalább egy elem, amely a 11. és 12. századi keresztelőkápolnák nagy részén megtalálható, és amelyet gyanús, hogy az Anastasistól örököltek meg: a 11. századtól kezdve karzatok jelennek meg a keresztelőkápolnákon, kezdve Galliano di Cantù kis falusi keresztelőkápolnájával a 11. század elején. Fél évszázaddal később a firenzei S. Giovannin, a legnagyszerűbbön a típus összes épülete közül, szűk törpegalériákat helyeztek el a földszint pilasztereinek és oszlopainak – úgy tűnik, a Pantheon által inspirált – ritmikus rendje fölött.[198] Ugyanezt a motívumot felragadták még a cremonai (1176) és a parmai (1196) keresztelőkápolnán; az utóbbi nyilvánvalóan távolabbi leszármazottja a firenzeinek. Teljesen kifejlett törpegalériák jelennek meg a 11. század végén a bonni St. Martin-on, amelyet a székesegyház mögött, talán egy korábbi keresztelőkápolna helyén építettek föl, és 1130 körül az arsagói keresztelőkápolnán. A galériáknak nyilvánvalóan nem volt liturgikus jelentése, és nem lehetett gyakorlati hasznuk a keresztelőkápolnákban; és mivel a galériák motívuma széltében elterjedt mind Lombardia, mind a Rajna-vidék 11. század végi és 12. századi egyházi építészetében, könnyen lehet, hogy a baptisztériumokon csak művészeti célból vezették be. Mindazonáltal az Anastasis befolyásának lehetőségét sem szükséges rögtön elvetni. Végső soron a galériák a keresztelőkápolnákon ugyanakkor jelentek meg, amikor a Szent Sír másolatain is bevezették őket, így a fuldai St. Michael-en, a bolognai Sto. Stefanón és a cambridge-i Szent Síron. Így ezek a keresztelőkápolnák ugyanabban a pillanatban gazdagodnak a 'diszfunkcionális' galériáikkal és törpegalériáikkal, amikor az Anastasis egyre nagyobb hatást gyakorolt a laikusok és az építészek képzeletére szerte a Nyugaton.[199] Nem kívánunk végleges választ adni erre a kérdésre. Azonban nem árt emlékezni arra, hogy az Anastasis számos 'igazolt' másolata, amelyet „instar dominici sepulchri Ierosolimitani" emeltek, nem hasonlított jobban az előképére, mint a firenzei baptisztérium.

---

198 W. Horn, „Das Florentiner Baptisterium", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* V, 1938, p. 99 ff.

199 J. Hubert, *op. cit.*, *Bull. Mon.* 90, 1931, p. 91 ff.

Rudolf Berliner

A középkori művészet szabadsága

(1945)

Szokatlan állítás az, hogy a nyugati vallásos művészet mind a történeti események, mind az egyházi dogmák ábrázolása terén nagy szabadságot élvezett a középkor folyamán. Talán azért van ez így, mert a középkori művészetet rendszerint *szimbolikus*nak tartják. Ám a 'szimbolikusság' fogalma önmagában nem oldja meg a következő kérdés által felvetett problémát: "Hogyan merhet a művészet bizonyos témákat úgy ábrázolni, hogy azok verbális megfogalmazása történetileg, dogmatikailag vagy intellektuálisan elfogadhatatlan?" A kérdés megválaszolására törekedve szeretnénk bemutatni, hogy a művészet szabadsága a művészet valláson belüli szerepét meghatározó teológiai gondolatok eredménye. Az alábbiakban néhány olyan példa fogja illusztrálni a problémát, ahol a művészek figyelemre méltó szabadságot kaptak.

Az 1150 körül készült novgorodi Korszunszkij kapu Keresztrefeszítésén (Fig. 1) a még élő, keresztre feszített Krisztus jobb karját kiszabadította és anyja felé nyújtja.[1] Ennek az ábrázolásnak, ha szó szoros értelemben vesszük, nincs történeti alapja. Azonban nem azzal a szándékkal készült, hogy szó szoros értelemben vegyék; a gesztussal vizuálizálni akarták azt, ahogy Krisztus kínjai fokozódtak, amint letekintett gyászoló anyjára, továbbá vallásos jelentőséget kívánták adni az anya szenvedésének. Így interpretálta Krisztus passiójának ezt a 'stációját' a kapu megrendelője, Sándor płocki püspök és a kivitelezés részleteinek feltételezett felügyelője, Wichmann magdegurgi érsek is. Ahogyan az természetes volt a püspök számára, hogy a passióval kapcsolatos események jelentésének megértéséhez szóbeli segítséget is nyújtson a hallgatóinak vagy olvasóinak, úgyanúgy abban sem talált semmi kivetnivalót, hogy hasonlóképpen támogassa a nézőket – egy olyan támasszal, melyet a művész teremtő ereje hozott létre; amely a látás médiumán keresztül segítette a megértést; amely nem az ész, hanem az érzelmek válaszára apellált.

Krisztust számos ábrázolás szarkofágban állva, részben vagy egészében *in rigore mortis* testtel, mégis aktív állásban, tehát élőként jeleníti meg (Fig. 3). Más esetekben halott testtel, ám élő fejjel ábrázolják Krisztust a kereszten (Fig. 6),[2] vagy a Szűz ölében (Fig. 7). A holttestet élő szemekkel (Fig.

1 A. Goldschmidt, Die Bronzentüren von Novgorod, Marburg 1932, p. 16, 20, pl. 55. Goldschmidt a gesztus magyarázatát a levételek hasonló motívumában látta. Azok azonban egy állítólagos eseményt ábrázolnak. Mégha Goldschmidtnek igaza is van, a probléma továbbra is fennáll. A gesztus jelentőségét felismerte Fr. Adelung, Die Korssun'schen Türen, Berlin 1823, p. 45, és A. Brykcsijnski (idézi J. Levelet, in: Revue de l'Art Chrétien, XLVI, 1903, p. 140). W. L. Hildburgh (in: Archeologia, 81, 1931, p. 56) a gesztus magyarázatában Goldschmidt nyomdokait követte, de Goldschmidtnél sokkal inkább zavarba hozta az ábrázolás.

2 A 6. kép forrása K. Loeffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg, pl. 17. A felirat a halott Krisztusra vonatkozik. A legnyilvánvalóbb feliraton ezt olvashatjuk: "Miután a kereszten szenvedtem, most megváltom Ádámot" stb. – 7. kép (Schreiber, 973); A pieta nem "igaztalan" ábrázolás, minthogy a pre-modern katolikus exegézisben a jelenetről Jób könyvében (Iob 19, v. 27) számol be a Vulgata: "Reménységem az ölembe

8), az élő testet pedig egy halott szemeivel mutathatják be (Fig. 9). Olyan típusú ábrázolások ezek, ahol Krisztus halott, mégis él. Racionálisan nézve semmi értelme annak, hogy valaki egyszerre legyen élő és holt. Krisztus halálának esetében azonban a természet rendjét felülírja a természetfeletti élet. Krisztus *qua homo* szenvedett. *Qua deus* viszont arra, hogy Ő a szentháromság része, mindez soha nem volt hatással. Annak érdekékében, hogy a halálon győzedelmeskedő Krisztust megjelenítsék, bár szemmel láthatóan holttestként, a halál járulékai ellenére mégis élve ábrázolták. Ezzel azonban soha nem azt akarták közölni, "hogy a Megváltó a Keresztrefeszítés és a Sírbatétel között egy rövid időre visszatért az élők közé".[3] Egy ilyen teljességgel abszurd magyarázat bizonyítja, hogy a racionalitás útján milyen nehéz megérteni egy nem racionális művészet szándékait. Az ész meglehetősen tanácstalan a műtárgyak előtt, azok verbális leírása inadekvát mód a tartalmuk közlésére.

Antonello da Saliba (Fig. 4) természetesen tudta, hogy Krisztust nem angyalok szállították a sírhoz, de szüksége volt az angyalokra ahhoz, hogy "megmutassa", ez Isten. Hans Baldung Grien tisztában volt vele, hogy Krisztus halott testét nem emelték a mennybe (Fig. 5), de az érzelmi hatást fokozandó szembeállította egymással a teljes emberi megsemmisülést és a mennyei maradandóság nagyszerűségét.

A probléma egy másik és még meglepőbb illusztrációját nyújtják azok az ábrázolások, melyek a Gyermeket a mennyből a Szűzbe alászállva jelenítik meg, és így az egyik legalapvetőbb dogmával, az inkarnáció tanával keverednek ellentmondásba (Fig. 2). Képileg tagadják Mária szerepét a csecsemő létrejöttében. Azonban sem az érintett művészek, sem a toleráns papok nem akartak a valentinusi eretnekség mellett hitet tenni.[4] Természetesen lelkesen ismerték volna el, hogy az ábrázolás interpretációja eltér a képi evidenciától. Csodálkoztak volna, hogy miért kellene egy ábrázolásnak és a jelentésének ténylegesen és félreérhetetlenül megfelelni egymásnak. Az ő szemszögükből nézve ami szavakba öntve tévedésnek bizonyul, nem feltétlenül az a szem és az érzelmi megközelítés számára; tehát a látvány és látvány intellektuális értelmezésének korrelációja nem magától értetődő.

A 8. század ikonoklaszta vitái hozták felszínre annak a kérdésnek a fontosságát, hogy vajon az agyag a materiális megjelenítés eszközeivel kifejezheti-e a szellemit. A Nagy Károly és tanácsadói véleményét szavakba öntő *Libri Carolini* úgy oldotta meg a problémát, hogy nemlétezőnek minősítette azt.[5] A vita tulajdonképpeni tárgya az volt, hogy vajon a képek a szavak erején túl képesek lehetnek-e közvetíteni valamiféle "istenismeretet". Az egyik híres kijelentés (II, 22) "az ember megváltása nyilvánvalóan lehetséges képek nézése nélkül, de nem lehetséges Isten ismerete nélkül" érdemben nem foglalkozik a kérdéssel. A *Libri* a képek célját csaknem teljesen a memória

helyeztetett". A 8. kép forrása C. Dodgson, English woodcuts, 1936, no. 13.

3 K. Künstle, Ikonographie der Christlichen Kunst, 1. kötet, Freiburg im Breisgau 1928, p. 486. Franz Bock sem tudta kielégítően megmagyarázni az ábrázolást in: Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erforschung der Baudenkmale, III, 1859, p. 113. Az én interpretációmhoz legközelebb áll: Mrs. [Anna] Jameson és Lady Eastlake, The History of Our Lord, London 1864, v. II, p. 362. Ugyanakkor úgy hiszem, hogy az eukarisztia szentségével való összekapcsolás csak a késői 14. században honosodott meg.

4 Künstle, loc. cit., p. 340.

5 Ed. H. Bastgen, Monumenta Germaniae, Concilia, II, suppl., 1924. Conf. lib. III, cap. 23; lib. II, cap. 30; lib. I, cap. 10, 17.

képtartalmak által való serkentésére korlátozza. A szellemiek megjelenítése kívül esik a képek hatókörén, minthogy a spirituális tanítás a szavak, nem pedig a képek feladata. Még a műtárgyak sajátos érzelmi hatását is tagadták. Ám ennek ellentmond a tisztán esztétikai hatások, a dekoratív érték és a festmények különböző művészi kvalitásának elismerése (IV, 27), ami bizonyítja, hogy a probléma teljes körű feltárása nem történt meg.

A *Libri* szerzői nem foglalkoztak azzal, hogy – a késő antik és kora bizánci képrombolási viták néhány szereplőjének nyomdokait követve – tanulmányozzák a művészet sajátságos kifejezési képességét.[6] Elutasították a művészet már felismert kinyilatkoztató minőségét – a potenciát, hogy megjelenítse a láthatatlan világot. Nyilvánvalóan ennek a képességnek az általánosságban vett belátását jelzik a rétor Dionüsziosz Krüzosztomosz (i. sz. 100 k.) és a pogány filozófus Porphüriosz (i. sz. 260 k.) megállapításai. Ők elismerték, hogy a máskülönben tulajdonképpen láthatatlan dolgokat a művészet képes észlelhetővé tenni.[7] Ez az értékelés megkívánta, hogy a költők esetében az ősi időktől fogva elismert isteni inspirációt a művészekre is kiterjesszék. Ismét csak a rétorok voltak az elsők, akik nyilvánosan így tettek. Dionüsziosz elismerte ezt, és Callistratus (i. sz. 3. század) félreérthetetlenül emellett foglalt állást: "A műtárgyak ugyancsak isteni sugallat megnyilvánulásai".[8] Más, láthatatlan jelenségekhez hasonlóan a műalkotások is isteni dolgokat fednek fel, azáltal, hogy formába önik őket. A művészeti tartalom azáltal válik valóságossá, hogy a művészet megteremti a "valóság struktúráját".[9]

Az idősebb Philosztratosz (i. sz. 245 körül) szerint a művészet célja az láthatóvá tétel, és a láthatatlan észlelhetősége a képzeleten keresztül érhető el, azaz a megfelelő kifejezési formák megteremtésének képessége által.[10] Természetszeűen foglalkozott a valóságnak megfelelő realista ábrázolással is, ám

6 J. Geffcken, in: Archiv für Religionswissenschaft, XIX, 1916/19, p. 286 ff. Bo de Borries, Quid veteres Philisophi de idolatria senserint, Göttingen 1918.

7 Dionüsziosz: Olympikus, 59. B. Schweitzer, Neue Heidelberger Jahrbücher, 1925, p. 119. Porphüriosz: J. Bidez, Vie de Porphyre, Gent 1913, p. I+. Geffcken, loc. cit. pp. 306 ff.

8 Dionüsziosz: Olympikus, 49. Callistratus: Statuae, 2. Schweitzer, loc. cit., pp. 121, 81.

9 Callistratus: Statuae, 10 (lásd az érvelést), és 2.

10 Im. II, 14; Apollonius, VI, 19 (vö. Schweitzer, loc. cit., p. 110. Habár maga Schweitzer visszakozott (Philologus 89, 1934, p. 297), én úgy vélem, nála jobb volt először az apolloniusi formula értelmezése, mint E. Birmeliné (in: Philologus 88, 1933, p. 395 ff). M. W. Bundy, The Theory of Imagination in classical and medieval thought, University of Illinois, 1927, p. 114 ff. Ifjabb Philosztratosz, *Imagines*, bevezetés (v. Praefatio). Az *Imagines* Philosztratoszai és Callistratus sem művészetfilozófusként írt. Az írásaikat leginkább úgy jellemezhetnénk, hogy a műtárgy-szemlélés és a műtárgyakról való megszólalás modelljei. Számomra úgy tűnik, hogy következetesen inkább a kortárs művészek szempontjait követték, nem pedig a filozófusokét. Az idősebb Philosztratosz bevezetőjében hangsúlyozta barátságát a festő Arisztodémosszal. A műalkotások értelmezése során a három szerző közül egyik sem folyamodott absztrakt, filozófiai elvekhez, hanem azt igyekeztek megmagyarázni, hogy hogyan kell értelmezni a formákat ahhoz, hogy a művészek szándékait megragadhassuk, amely szándékokat természetesen alkalomadtán azonosíthattak a saját elképzeléseikkel. (Azóta, hogy mindezt leírtam Karl Lehmann-Hartleben publikált egy mesteri cikket az idősebb Philosztratosz *Imagines*-éről, in: The Art Bulletin, 23,1941, p. 16 ff., vö. p. 41 ff.). Úgy gondolták, hogy a *mimesis* és a *phantasia* együttes hozzájárulása kell ahhoz, hogy egy kép megfelelő legyen. A téma (teljes) Létének ábrázolásakor a *phantasia* igyekszik láthatóvá tenni a láthatatlant (ifj. Philosztratosz, Bevezetés). Bundy átfogóan tárgyalta a *mimesis* és *phantasia* filozófiai terminusok történetét, ám kevés figyelmet fordított a dolgok láthatóvá tételének speciálisan művészeti problémájára, amely probléma vonatkozik mind "a fantázia teremtményeinek realizálására", mind a "látható utánzására". Úgy tűnik, a "realizálás"

csupán abban az esetben, ha ez a valóság a művészi forma sajátos feltételeihez igazodott.[11] Az, aki elismeréssel adózik annak, ami összhangban áll a *mimesis*-szel, a látható világ utánzásával, csupán triviálitásokat dicsőít (1,9). Philosztratoszt kevéssé érdekelte a pusztán realista hatás, melynek célja a naturalista illúzió (I,23). A "jelentős tartalmat" a "vizuális megjelenés" eszközeivel kell elérni (II,13). A művészet túllép a *mimesis*-en azáltal, hogy vizualizálja a témához tartozó "belső jelentést" (I,9).[12] A puszta vizuális hatásnál, bármily szép is legyen az önmagában véve fontosabb a művészet azon ereje, hogy a téma lényegét az esztétikaitól különböző értelemben kifejezze. Akár Philosztratosz is írhatta volna Amasiai Asterius püspök szavait: "Csodálom a művészeket, mert a színek harmóniája helyett inkább a szellemi kifejezés harmóniájára koncentrálnak."[13]

A régi görökök általában véve nem helyeselték a művészet tisztán hedonista felfogását, sokkal inkább az várták tőle, hogy mindenekelőtt az értelemhez szóljon. Roppant módon érdekelte őket a tágabb értelemben vett fiziognómia; a formák kifejezőképessége,[14] a formáké, amelyek elvárásaik szerint a magában való a puszta szépségnél valami többet testesítettek meg.

Nem csupán az esztétikai érték, hanem a tényleges jelenlét megvalósulása és az isten közvetlen megtapasztalása emelte Dionüsziosz szerint az Olympiai Zeusz szemlélőjét minden emberi szenvedés fölé. Dionüsziosz, aki minden bizonnyal hitt abban a bálványimádó elképzelésben, hogy az istenség a képmásában él, ennek a műalkotásnak olyan erőt tulajdonított, amely egyfajta nem az értelmen alapuló, elfogadó megismerés útján fedi fel az abszolút realitást. Damaszkioszt "kiverte a veríték a csodálattól és a felindulástól", amint Aphrodité egy szobrát meglátta. Örömében alig tudott elszakadni tőle, "oly ellenállhattalan volt a szépség, mellyel a művész felruházta".[15] Az elbeszélés folytatásából azonban az kiderül ki, hogy szépség alatt az istennő lelkének láthatóvá tételét értették, felruházását "erővel, energiával, önmaga megvédésének képességével, mégis úgy ábrázolva őt, mintha győzelemből térne vissza". Porphüriosz úgy vélte, az Isteninek ez a fajta, a művészeten keresztül történő megnyilatkozása relatív érvényű és csak azok foghatják fel, akiket ihletettség vagy tanultság motivál."[16] Libaniosz viszont úgy vélte, hogy az istenek képmásainak szemlélete önmagában bölcsé teheti az embert.[17]

Az antikvitás továbbélése során bizonyosan mindvégig akadtak követői annak a nézetnek, hogy a művészet mélyebb jelentés nélkül való. A figuratív művészetet azonban kedték a máskülönben

stb. alatt kizárólag mentális folyamatot értett.

11 Cf. e. g. IM. I, 12; II, 1.

12 Cf. O. Kuelpe, Anfänge psychologischer Aesthetik bei den Griechen, in: Philosophische Abhandlungen, Max Heinze [...] gewidmet, Berlin, 1906, p. 121.

13 Hom. XII; Migne, PG XL, col. 337.

14 Cf. Th. Birt, Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten, Marburg, 1902, p. 23 ff. K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Leipzig, 1914, vol. I, p. 94 fűz néhány megjegyzést a klasszikus fiziognómiai érdeklődéshez és annak hatásához a keresztény időkben.

15 R. Asmus, Das Leben des Philosophen Isidoros, Leipzig, 1911, p. 53.

16 Eusebius, Praeparatio Evangelica, III, 7; PG XXI, col. 180.

17 Or. 64, pro saltatoribus, ed. Foerster IV, 495, cap. 116. "[...] azok, akiket megtanítottak rá, hogy a képekből, mintha könyvek lennének, istenismeretet szerezzenek". Meglepő módon Edward Stillingfleet úgy interpretálta ezt a mondatot, mintha az a képeket az írástudatlanok könyveiként értékelte volna (A discource concerning the idolatry practiced in the church of Rome, 3. kiadás, London, 1672)

elérhetetlen tudás megszerzése egy autonóm módjaként elismerni. A győzelem nyilvánvalóvá vált, amikor az 5. században egy pogány filozófus elfogadta azt a nézetet, hogy a nagy művészek szükségképpeni sajátja az "inspiráció", tehát olyasmit birtokolnak, ami túlmutat a megszokott emberi képességeken.[18] A művészek, mint "durva kétkezi munkások, akik a kenyérért dolgoznak" azt követően győzedelmeskedtek a filozófus-művészek felett, hogy a rétorok[19] –és feltehetően a keresztény teológusok– segítségével aláásták a tekintélyüket.

Az emberek két csoportja gondolkodik és beszél a művészetről: azok, akik művelik és akik számára mindez a vitalitásuk és a világhoz való viszonyuk közvetlen és személyes kifejezése, és azok, akik csupán fogékonyak az első csoport alkotásai iránt. Nyilván nem véletlen, hogy a művészet azon képességét, hogy képes vizualizálni az ember belső életét egy hajdani szobrász, Szókratész ismerte fel először.[20] A műtermekhez kötődve alakult ki az az elképzelés, hogy önnön teremtményeit a művészet a formák nyelvével ruházza fel, és hogy az adekvát ábrázolás nem csak a külső megjelenést, de a tárgy lényegét és természetét is képes formába önteni.[21] A dolgok természetes logikájából következően a művészek egy bizonyos ponton arra kényszerültek, hogy kinyilvánítsák: a művészeti forma magasabbrendű a valóság puszta másolásánál.[22] A hivatásuk a látott benyomásokhoz kötődött, és amint a köreikben felébredt az öntudat, kötelező érvényűvé vált számukra, hogy a fenti követelés védelmezőiként lépjenek fel, hangsúlyozva pozitív adottságaikat: a képességüket arra, hogy hangulatokat ébresszenek, hogy láthatóvá tegyék a máskülönben láthatatlant és hogy formába öntsék az "ismeretlent".Példának okáért, amikor a filozófusok azt hangoztatták, hogy a kentaurok létezése anatómiai képtelenség a művészek avval vágtak vissza, hogy ők mégis meggyőzően tudják ábrázolni ezeket a lényeket.[23] Ők és követőik a műalkotásokat a tudáshoz vezető autonóm útként értelmezhették, amely a racionalitáson nyugvó megközelítéssekkel szemben az érzelmekre ható adekvát vizuális formák megteremtésén alapul.

Azok a keresztény teológusok, akik a vallásos művészet pozitív értékelésének pártján álltak elfogadhatták ezt az elméletet, még akkor is, ha a felmerülő alátámasztó érvek mindegyikével nem értettek egyet. Természetesen nem fogadhatták el, hogy a különleges szellemi adományok a művészi hivatást elidegeníthetlenül, mindenkire érvényesen hozzá tartoznának, ám nagyjából 600 után elismerhették ezt olyan egyedi esetekben, mint amilyen Szent Lukácsé vagy Nikodemusé.[24] Elfogadhatták, hogy a művészetben az istenhez való közelítés egyedülálló és pótolhattalan, vagy

18 Valószínűleg Damaszkuszi Izidorosz volt az. Cf. Asmus, Loc. cit., p. 74.

19 Birt, loc. cit., p. 28, egy más összefüggésben azt állítja, hogy a művészek publikációi hatottak a rétorokra.

20 Xenophón, Memorabilia, III, 10. Cf. Birt, p. 15; Kuelpe, loc. cit., p. 109.

21 Dionüsziosz Krüzosztomosz, IV, 86. "Nem képesek rá, hogy beszédre bírják a képeket, ám olyan adekvát formában jelenítik meg őket, ami megfelel természetüknek és kifejezi azt."

22 Ehhez a fejlődéshez fűzött néhány megjegyzést P. Wolters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1934, p. 10 ff, és Schweitzer, in: Philologus, 89, p. 291.

23 Cf. pl. Lucretius, De rerum natura, V, 578 ff. Lukianosz, Zeuxisz 3, Philosztratosz, Imag. II, 2. A motívum újra megjelenik Cennino Cenninínél (Libro dell' arte, I. fejezet, 1400 körül).

24A bizonyítékok alapján 1300 körül hittek abban, hogy az egyház keletkezésének idején minden egyes kép prototípusát szentek készítették el és hogy a bizánci eredetű ábrázolások különösen autentikusak. Cf. E. Narducci, Prediche inediti del B. Giordano Rivalto, Bologna, 1867, p. 170, 17.

legalábbis az emberi lélek motiválásának leghatásosabb módját lássák. Nüsszai Szent Gergely (IV. század második fele) elbeszélte, hogy egy bizonyos Ábrahám áldozatát bemutató képre soha nem tudott úgy nézni, hogy könnyek ne szökjenek a szemébe.[25] 787-ben, a második nikaiai zsinaton Baziliosz ankarai püspök ezt az állítást kommentálva arra a következtetésre jutott, hogy a jelenet festett ábrázolása olyan hatást gyakorolt Gergelyre, amilyet a Bibliai leírás nyilvánvalóan nem tett rá.[26] Gergely egy kortársa, Nagy Szent Vazul készséggel ismerte el, hogy a festett ábrázolások nagyobb hatással bírnak, mint a verbális megjelenítés.[27]

Vallási alapelvnek számított, hogy a kereszténység pillére nem a dogmák és tények teoretikus elfogadása ("megismerésünk csak töredékes"), hanem a hit, a remény és a szeretet birtoklása – ezek közül pedig a szeretet a legfontosabb (1. Kor. 13,13). Nem az a keresztény, aki ismeri Krisztus tanításait, hanem az, aki azok szerint él. A viselkedést ezért szükségszerűen az utánzás vágya hatja át – hasonlóvá válni Krisztushoz és a szentekhez. A képek segíthetik ezt a törekvészt, hiszen az ábrázolt személyből megjelenít valamit. Úgy találjuk, a keresztények és a pogányok ebben egyetérenek. A portré potenciája, hogy "az ábrázolás tárgyának természetes egyediségét tisztán és határozottan láthatóvá tegye", ahogy azt egy késő antik kori pogány megfogalmazta,[28] egy keresztény számára sajátos vallási jelentéssel bírhatott. Neki Krisztus egy hiteles képmása, akár ember készítette, akár valamelyik csodás eredetű képről volt szó, a Megváltó emberi természetére vonatkozó tudás egy legitim forrását jelentette.[29]

Az ember és Isten szövetsége Krisztus életében teljesedett ki. Ennek következtében a keresztény és mindenféle pogány művészet között alapvetővé vált a különbség. Ha elő is fordult az istenség látható megnyilvánulásában való hit az ókori vallások körében, ez csupán a természetfeletti röpke megmutatkozását jelentette a földi világon. A két világ alapjában véve továbbra is elkülönült egymástól. Amióta azonban Krisztus leélt egy teljes emberi életét, a születéstől a halálig, legitimmé vált Őt emberi formában ábrázolni, amely emberi forma már önmagában "Isten képmására" teremtetett.[30] Következésképpen megoldódott az ősrégi probléma: hogyan lehet igazolható az istenség emberi formában történő megjelenítése. Az emberi formában ábrázolt Krisztus egy természetfeletti igazságot jeleníthet meg, feltéve, hogy az ábrázolás hasonlít Rá, minthogy Ő ténylegesen felfedte Önnönmagát. Krisztus valódi képmásának valamit az Ő láthatatlan isteni természetéből is magába kell zárnia. Szent Pál azt írta, hogy Krisztus arca Isten dicsőségének

25 Oratio de deitate filii et spiritui sancti, PG XLVI, col. 572.

26 Mansi, S. Conciliorum collectio, XIII, col. 10.

27 Homiliae in Barlaam martyrem, PG XXXI, col. 490.

28 Asmus, Isidorus, p. 54.

29 A témában a [protestáló] alapkönyv a mai napig: Ernst von Dobschuetz, Christusbilder, Leipzig, 1899. Ennek a műnek és jelen tanulmánynak a kutatási iránya eltér egymástól. A 280–281. oldal megállapításait sajnálatosnak tartom. Nyilvánvalóan nem könnyű bizonyosságot szerezni abban a kérdésben, hogy egy egyház laikusai milyen mértékben fogadják el annak tanításait. Ám a bizonyítással meg sem próbálkozó tagadás nem oldja meg a problémát.

30 Az elmélet kezdetéhez vö. K. Holl, Sitzungsberichte der K. Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1916, p. 867 ff. A középkori teológusok többsége autoritásként Damaszkuszi Szent János idézte. Ismereteim szerint a képekkel kapcsolatban ő volt a leggyakrabban idézett tekintély.

ismeretét adta az emberiségnek (2 Kor. 4,6). Maga Krisztus oly mértékben "képmása a láthatatlan Atyaistennek" (Kol. 1,15; vö. Zsid, 1,3) ami messze meghaladja a köznapi emberi szintet.

A "tárgy" és a "képmás" metafizikai kapcsolata a kersztény világegyetem-felfogás egyik leglényegesebb kérdése. Ha elfogadjuk, hogy az emberi elme természetéből adódóan a természetfeletti egyedül az érzékelhető képeken keresztül fogható fel, akkor belátható, hogy a művészek által készített képek segítsége nélkülözhetetlen a tudáshoz és a művészi alkotás folyamata alapvető értéknek tekinthető. Az elmélet lényegét Damaszkuszi Szent János (675–749 körül) öntötte szavakva: "Ha egyszer az ember szeretetének okán, természetünkkel összhangban formát nyert a formátlan, miért ne vázolhatnánk képekben mindazt, ami nyilvánvalóvá lett számunkra a forma által, számunkra megfelelő módon, azzal a céllal, hogy serkentsük az emlékezetet és ösztönözzük az követését mindannak, ami ábrázolható".[31] Ugyanakkor minden önkényességet ki kell zárni, a tárgy és a képmás kapcsolatának a hasonlóságon kell alapulnia.[32] Ekkor az élő valóság és az élettelen képmás formai összhangba kerül egymással és a kép az ábrázolt lényegére vonatkozó tudást hordoz. Átad valamit abból az életerőből, amivel az ábrázolt a valóságban rendelkezik vagy rendelkezett. Ezt az erőt a művészi forma kvalitásai közvetítik. Ez az elmélet sokkal inkább a platóni észlelés-elméleten alapul, mint valami feltételezett mágián, amelytől még Plótinosz sem volt mentes, aki szerint az istenség képmásánk ereje a mindent átható rokonszenvből ered.[33]

A képek védelmezői szerint a spirituális élet fokozása és a képi ábrázolások által a lélekben gerjesztett erős érzelmek utánzásra késztetnek.[34] Úgy hitték, az észlelés túlmutat az érzelmeken és az akaratot stimulálja. Vélményük szerint a képek jobbá teszik az embert; a modern passzív "felemeltetés"-érzet helyett aktív megszentelődést feltételeztek. A képeken való elmélkedés valóságos jócselekedetekhez és a szenvedés önkéntes elviseléséhez vezethet. Íly módon határozta meg a festészet célját 720 körül Germanus konstantinápolyi pátriárka.[35] A második nikaiai zsinat határozata szerint a szenteket ábrázoló képeket azért festették, hogy a szemlélő az elmélkedés végső eredményeként valamiféle szentség-érzetben részesülhessen.[36] Nem a szentek testi megjelenését, hanem szent erényeiket kell tudatosítaniuk, hangsúlyozta Germanus.[37] Ezeknek kellet hatni a

31 Orationes Tres adversus eos qui Sacras Imagines Abjiciunt I, PG XCIV, a fő részlet col. 1260, hasonló mondatok col. 1241 stb. János Dionüsziosz Areopagitész egyik alapvető passzusát kommentálja, De divinis nominibus I, 4 (PG III, col. 592). Vö. 43. jegyzet.

32 Vö. Aranyszájú Szent János, In epistulamad Colossos hom. III, PG LXII, col. 318: "A képmás csakis akkor képmás, és ez ránk [emberekre] is érvényes, ha a sajátos jellemzők és az élethűség tekintetében hasonlatos [az ábrázolthoz] ..."

33 Plótinosz, Enneades, IV 3,11; Geffken, loc. cit. p. 304. A *Phaidrosz* és az *Állam* vonatkozó platóni elképzeléseivel Walter Pater foglalkozott a *Marius the Epicurean* 3. fejezetében és a platóni esztétikáról tartott előadásban (in: Plato and Platonism).

34 K. Schwarzlose, Der Bilderstreit, Gotha 1890, p. 161 ff.

35 Mansi, XIII, col. 103, Szent Nílus († 430) alapvetően ugyanezt a véleményt fogalmazta meg gyakran idézett 4. levelében (PG LXXIX, col. 577 ff.). Ókori megfelelőjét képviseli az az anekdota, melyben az athéni kurtizán egy filozófus portréjának hatására a mértékletesség mintaképévé vált.

36 "minthogy az ember [...] a festett ábrázolások által felemelkedhet az ábrázolton való elmélkedéshez, a rá való emlékezéshez és egy bizonyos fokig a szentségben való osztozáshoz is". Mansi, XIII, col. 131.

37 Ibid., col. 101.

szemlélőre, és megszentelni őt.[38]

A vallásos képeknek tulajdonított aktív érzelmi erő indította Nagy Szent Gergelyt arra, 600 körül, hogy ezeket a képeket a "tanítás" eszközének tartsa azok számára, akik nem tudják elolvasni a Szentírást. Gergely a Biblia és a képek esetében is átszellemítő, megnemesítő hatást feltételezett. Pontosan ezért óhajtotta olyan buzgón, hogy a leányok olvassák a Bibliát, "hogy megtudhassátok, hogyan rendezétek el az életeteket és vezessétek a háztartásotok majd akkor, amikor a Mindanható a férjetekhez köt benneteket".[39] Másfelől azonban Gergely bizonyosan jól ismerte azt a polemizáló szarkazmust, amellyel Ágoston durván elutasította azokat, akik a művészi ábrázolásokban tényszerű információk forrását látták. Az ilyen emberek megérdemlik, mondta Ágoston, hogy becsapják őket.[40]

Ami korának művészeti teóriáját illeti, a műalkotásákon keresztül megvalósuló dogmatikai útmutatás Gergely pápa számára csupán másodlagos lehetett. Érdeklődése elsősorban csak a művészet érzelmi és spirituális erejére irányult. Ő is azt vallotta, hogy a művészet különleges hatást képes gyakorolni minden szemlélőre, olyan hatást, amely független a néző szellemi kultúrájától, ellenben elválaszthatatlan velejárója a művészi ábrázolásnak. Úgy vélte, hogy egy esemény vagy egy személy ábrázolásán való elmélkedés azok érzelmeit is meg tudja mozgatni, akik intellektuálisan nem fogják fel a témát; hogy a spirituális életet mégis serkenthetik és a helyes irányba terelhetik.[41] Gergely véleménye szerint amikor "a tudatlanok" látják, "hogy mi történt" az átélés során megtapasztalják a cselekvést vagy szenvedést. I. Adorján pápa kijelölte azt a kontextust, amelyhez Gergely elképzelései tartoztak, a következőképpen interpretálva őket: "[...] a szent képeket [...] azért tiszteljük, hogy elménket a látható, külsődleges forma felemelhesse Isten láthatatlan dicsőségéhez, a

38 Damaszkuszi Szent János, PG XCIV, col. 1268: "a képek [...] hangtalan hangon oktatják a szemlélőt és megszentelik a látást". A hatást szerinte "elmélkedés, szeretet és helyes életvezetés" (loc. cit. XCV, col. 313).

39 Ep. XI, 78 (PL LXXVII), col. 1219 ff.).

40 De consensu Evangeliorum, lib. I, cap. 9 ff. Szent Ágoston semmi kivetnivalót nem talált abban, hogy Krisztust Szent Péter és Szent Pál társaságában ábrázolják, habár az utóbbi sohasem találkozott az Úrral. Mindamellett: "Tévesen gondolkodnak azok, akik Krisztust és apostolait nem a Szentírásban, hanem a festett falakon keresik: egyáltalán nem meglepő, hogy - mivel a festők félrevezették őket- [tanulás helyett] találgatásokba bocsátkoznak". (cap. 10, 16, PL XXXIV, col. 1049). Agobard lyoni érsek († 840) úgy idézte ezt a mondatot, mint Ágoston képekkel való szembehelyezkedésének állítólagos bizonyítékát. A mondat azonban más összefüggésben hangzik el. Ágoston az értelem pallérozását nem tartotta a művészet feladatának, ám helyeselte, hogy önnön természetéhez igazodik, amely úgy tűnik, Ágoston véleménye szerint a dekorálásra korlátozódik. Ágoston egyébként a művészet új megközelítéséről feltűnően hallgat. A zenéhez való viszonyát tekintve nem igazodik el saját magán (Vallomások, X, 33); az értelme nem tud uralkodni a zene által kiváltott érzelmeknek. A zene közvetlenül hatott rá. – A képzőművészet nyilánvalóan nem. – Vö. E. Bevan, Holy Images, London 1940, p. 120 ff.

41 Ep. XI, 13: "[...] egy festmény [...] benne a tudatlanok is láthatják, mit kellene követniük [...] minthogy az esemény látványa erős érzelmeket kelt bennük ..." Ep. IX, 52: "[...] hogy egy képet látva Róla, a szíved lángra lobbanhat a szeretettől, amit Őiránta, akinek képmását látni kívánod, érzel." Gergely pápát magától értetődően olyan embernek tarthatjuk, aki saját korában műveltség és gondolkodásmód tekintetében is a lehető legmagasabb színvonalon állt. Jól tudták, hogy maga a művészet csak egy bizonyos kvalitási szint felett kezdődik. Gergelyről ugyanazt állíthatnánk, amit Niképhorosz dürrakhioni püspök mondott Asteriusról a második nikaiai zsinaton: "A festő képességei segítségével mindig valóságossá teszi az eseményeket, következésképpen ennek (a történetnek) a dicsőítésével az egyházatya azt (a bizonyos) festőművészetet is dicsőíti". Mansi XIII, col. 20.

spirituális érzelem által, amit annak a testnek az élethű mása kelt, melyet az Isten fia a mi megváltásunkra magára öltött".[42] A *Libri Carolini*re adott válaszában Adorján pápa egyetértett azzal a tanítással, mely szerint a képek természetfeletti gondolatokat és érzéseket tudnak felkelteni.[43]

Minthogy az emberi természetet az ember fizikai entitása határozza meg – ismerte el Germanus pátriárka– a szellemiek sokkal határozotabban nyilvánulnak meg a vizialitáson keresztül, lealábbis azok számára, akik segítség nélkül képtelenek a magasabb fokú spirituális elmélyülésre.[44] Ez az emberek túlnyomó többségére igaz. Damaszkuszi Szent János számára mindegy volt, hogy egy tárgy az elme számára szavak által vagy pedig egy kép formáinak észlelésén kersztül jelenik meg.[45] Mégis ő írt legcsodálatosabban arról, hogy a műtárgy miképpen emeli a lelket egyenesen Istenhez, az értelem segítsége nélkül.[46]

Minél inkább tud hatni az érzelmekre a művészet –szemben a puszta illusztrálással– a művészek annál inkább tudják érvényesíteni a szempontjaikat. Egyáltalán nem kell magától értetődőnek venni azt, hogy a keresztény művészek tökéletes hallgatásra ítélték magukat. Kevéssé tűnik mindez valószínűleg olyankor, amikor megkérdőjelezték a művészetük gyakorlásához való jogukat és amikor klerikusok tartoztak a köreikhez. A művészek bizonyosan megvitatták véleményüket a művészet sajátságos értékéről, és e tanulmány szerzőjének meggyőződése, hogy az ilyesféle műhelybeszélgetések elterjedésének halovány nyomai tetten érhetők.

Niképhorosz konstantinápolyi pátriárka (758–829 körül) a műtárgyak – a téma létezése vagy nem létezése szerint osztályozott– kétféle típusára vonatkozó definícióját egy olyan művész szájába adta, aki kollégái egy csoportjához beszélt:[47] "Egy realitás ábrázolását a megjelenített tárggyal a hasonlóság köti egymáshoz. Ha kettejük anyaga különböző is, alapvetően egymáshoz kapcsolódnak. A képmás magában hordja a tárgy eredeti természetére vonatkozó tudást és úgy láthatjuk meg benne a tárgyat, mint ténylegesen létezőt. A képmások az által fedik fel a tárgyat, hogy jelenlévővé teszik azt.[48] Minthogy a látvány a hallásnál energikusabban (azaz gyorsabban) vezet el a tudáshoz, és minthogy a tényleges jelenlét folytán, amely megóv a félreértésektől, jóval hatásosabb, a látvány

42 Mon. Germ. Epist. V, 56. Mansi, XII, col. 1061 ff.

43 Mon. Germ. Epist. V, 32. I. Adorján pápa szóban állította ezt, 769-ben (vö. K. Hampe, Mon. Germ. Concilia, II, 1, p. 91). Dionüsziosz Areopagitészi idézte, De coelesti hierarchia, cap. I, 3 (PG III, col. 124). Ami Dionüszioszt illeti, ő az érzékelhető világ szimbolikus jelentésével foglalkozott, a középkorban azonban természetes dolognak számított, hogy a jelentést kiterjesszék és mindenféle teremtésre vonatkoztassák.

44 Mansi, XIII, col. 101: "Húsból és vérből összevegyítve (ahogy mi vagyunk), a lélek dolgaira vonatkozóan csupán a látás által szerezhetünk bizonyosságot". Col. 116: "A képmások, melyek Isten emberi testének természetét ábrázolják egyfajta segítséget nyújtanak azoknak, akik (önállóan) képtelenek felemelkedni a spirituális látomás magasságába ...". Col. 113: "Az Ő alakjának ábrázolt formája [...] elsődleges útmutató [...] a képen".

45 Orationes Tres adversus eos qui Sacras Imagines Abjiciunt, I, PG XCIV, col. 1248.

46 Ibid. col. 1268: "Belépek [...] a templomba [...] a festmények ragyogása szemlélődésre kényszerít és a látvány úgy gyönyörködtet, mint egy virágba borult legelő, és észrevétlenül isteni látomást hív életre a lélekben".

47 Antirrheticus, I, 28; PG C, col. 277. A határvonal nem az ideák és a látható dolgok birodalma között húzódik, hanem a materiálisan vagy metafizikusan létező és a puszta képzelődés között. Ez nyilvánvalóan egy epikureus tantétel, vö. Lucretius, De rerum natura IV, 722. F. A. Gasquet, The eve of the reformation, London 1919, p. 258 és 268 releváns késő középkori hivatkozásokat idéz.

48 Antirrheticus, I, 30; III, 5 Loc. cit., col. 280, 381 ff.

gyakran sokkal világosabban képes közvetíteni a jelentést, mint a szavak."[49] Azért rendkívül figyelemre méltó az, hogy ezeket a kijelentéseket egy művész szájába adták, mert a teológusok tanításait összegzik. Azonban önmagából az érvelésből belátható, hogy a művészek is részt vettek ebben az eszmecserében, minthogy az érvek inkább tapasztalati és pszichológiai alapokon álltak, nem pedig a teológiai gondolatok talaján. Rabanus Maurus kifakadása a szerző 38. versében – amely még a *Libri Carolini*n is túltesz miközben azzal vádolja a festészetet, hogy meghamisítja a téma valódi jelentését – talán azt a dühöt tükrözi, melyet egy teológus a nem kívánt versenytársak zavaró hatása miatt érzett.

Jelen cikkben nem lehetséges, és nincs is rá szükség, hogy részleteiben tárgyaljuk azt a teológiai doktrinát, amely a "képmási" kapcsolat alapján történő metafizikai tudásszerzés képességére vonatkozik. Csupán azt szükséges szem előtt tartanunk, hogy a figuratív művészet azon értékélése, miszerint olyan minőséget képvisel a vallásos életben, amellyel a szavak nem vehetik fel a versenyt, párba állítható azzal az véleménnyel, mely viszonylagosnak tartja az emberi nyelvet. Szentviktori Hugó (1096–1141) arra fordul, amerre a szél fúj. Véleménye szerint a szavak csupán emberi alkotások; a jelentésük véletlenszerű konvención alapul. Ennélfogva ahhoz, hogy a Szentírást megérthessük, a teremtés lényegének szavak nélküli megnyilatkozásai sokkalta lényegesebbek, mint a szavak, melyekkel az emberek kifejezik őket, ugyanis mind a látható, mind a láthatatlan jelleget figyelembe kell venni.[50] Természetesen egy bibliai hermeneutika alapjait rakták itt le. Sőt, még a kifejezés közvetítő eszközeinek hierarchiáját is felállították, melyben a beszéd másodlagos jelentőségű a szavak közvetítő szerepe nélkül megszerezhető tudáshoz képest. Elegendő pusztán szembeállítani a szavaknak ezt a leértékelését Aquinói Szent Tamás azon télelével, mely szerint a Biblia isten beszéde. Mindazonáltal Isten akarata szerint az, amire egy szó vonatkozik a verbális jellegen túlmutató jelentőséggel bírhat.[51] Azonban Hugó elmélete válhatott akármilyen teológiai kritikák tárgyává, a művészet szerelmeseit akkor is annak hangoztatására ösztönözte, hogy a szótlan látomásokban megvalósuló művészet a szemlélőben szavak nélkül idézi elő a kívánt hatást. Ha a

49 Ibid, III, 3 (col. 380 ff.) Egy platóni elképzelést követve már Szent Ágoston is a szemnek adta az első helyet az érzékek sorában (Conf. X,35; vö. még 112. sermo, VI,7). Ez az állítás közvetetten, Albrecht Dürer egy mondata révén, jól ismert a művészettörténészek körében. Nem tudni, Dürer honnan szedte ezt a gondolatot, amely tulajdonképpen közismert volt. Egy ferences 1428-ban azt állította, hogy a látás "eindrucksvoller, edler, stärker als das Gehör" (C. F. Arnold, Geschichtliche Studien für Albert Hauck, Leipzig 1916, p. 200). Richard Wagner azon elképzelése lett ennek a fának a legelképesztőbb gyümölcse (Das Kunswerk der Zukunft, 1849), mely szerint minden olyan művészet, amely nem a szemhez szól, elégtelen és kétes marad; vö. Ernest Newman, Richard Wagner, New York 1941, p. 187 ff.

50 De scripturis et scriptoribus sacris, cap. 14: "A filozófus (Arisztotelész) csak a szavak jelentését ismerte el könyveiben; ám a Szentírásban a dolgok jelentése sokkal fontosabb a szavak jelentésénél, mert az utóbbi pusztán szokásjogon alapul, míg az előbbi a természet elrendelése. Az utóbbi az ember nyelve, az előbbi az a nyelv, melyen Isten szól az emberhez. A szavak jelentését az emberek találták ki, a dolgok jelentése a természerből és az abból az isteni törvényből ered, amely elrendeli, hogy a dolgok más dolgokra utaljanak. A dolgok jelentése sokkal összetettebb, mint a szavaké, mivel kevés szónak van kettőnél vagy háromnál több jelentése, ám minden dolog annyi más dologra uralhat, amennyi látható vagy láthatatlan közös tulajdonsággal bír más dolgokkal." (PL CLXXV, col. 20 ff.)

51 Summa Theologica I qu. I.a.X.

szavak nem mentesek a félreértéstől és magyarázatot kívánnak, akkor nincs alapvető előnyük a képekkel szemben.

A keresztény világfelfogás szerint a földi valóság messze túlnyúlik a látható jelenségek világának határán. Potenciálisan minden nem-isteni realitás valamely maradandó jelentésből ered; mindazt jelentheti, amit az ember felfogóképessége belelát, avagy a szimbólumává válhat egy vagy több valóságos vagy a transzcendens világhoz tartozó létezőnek. Az, hogy "oroszlán" jelentheti magát az állatot, Krisztust vagy a Gonoszt.[52] Hát nem maga Krisztus mondta (Mk 4,11–12; vö. Mt 13,13): "megkapjátok az Isten országa titkát, a kívülállók azonban mindent példabeszédben kapnak, hogy: nézzenek, de ne lássanak, halljanak, de ne értsenek [...]". ha a szavak, tárgyak és események elvesztik "nyilvánvaló" jelentésüket, akkor ezáltal szükségszerűen meginognak a valósághoz való viszony alapjai.

A keresztény vallásos művészet legösszetettebb problémáinak egyikét a Kereszt vetette fel, melynek kérdése a képromboló viták egyik középponti témája lett. A néző joggal értelmezhette ezt a témát egyetlen módon – valaki haldoklik vagy meghalt a kereszten. Miként Claidius torinói püspök (818–827) írta, pusztán arról tájékoztat, "hogy az ábrázolt meghalt és szüntelenül szenved".[53] Ám a kersztényeknek készen kellett állni arra, hogy a haldokló vagy halott emberi testben meglássák az élő Istent; hogy az anyagi lepel alatt felismerjék a transzcendentális igazságot.

Nem tudom pontosan megállapítani, hogy ez a fejlődés mikor érte el azt az utolsó fázist, melyben egészen őszintén elő lehetett állni annak igényével, hogy a vallásos művészetnek az igazság láthatóvá tételéhez szabadságra, vagy éppenséggel az igazság kötöttségei alól való felszabadulásra van szüksége, és hogy egy teológus ellenfél "csaknem ésszerűnek" tarthasson egy ilyesféle követelést. Ugyanakkor már a 13. század eleje óta igazolhatónak számított a művészi ábrázolás és a téma autonóm kapcsolatának igénye, még akkor is, ha az érzelmeken kívül nem feltételeztek semmi egyéb spirituális többletjelentést. Lukács, Tuy (Spanyolország) püspöke 1230 körül bizonyítékot szolgáltatott minderre.[54] "Mivel a vallásos művészet célja a szemlélő érzelmeinek felkeltése, annak

52 A példa Jónás traktátusából származik (lásd a következő, 53. jegyzet, col. 358), ám ő nem említi a szó szerinti

53 Idézi Orléans-i Jónás, De cultu imaginum, lib. I; PL CVI, col. 334.

54 Az állítás annak a hitvitának a részeként fogalmazódott meg, melyben Lukács a Keresztrefeszített egy új fajta ábrázolása ellen foglalt állást (De altera vita lib. II, cap. 9; Bibliotheca maxima veterum patrum, vol. 25, Lyons 1677, p. 222 – nyomdahibásan 122). Azzal vádolta az albigenseket, hogy a művészi ábrázolásokat a propagandájuk részeként alkalmazzák. "Alius mediantibus picturis est haereticis modus decipiendi. [...] Depingunt plerumque deformes sanctorum imagines, ut earum intuitu devotio simplicis Christiani populi vertatur in taedium. In deris[i]um etiam et opprobrium crucis Christi imaginem crucifixi unum pedem super alium uno clavo figentes [...]" "Egy másik eszköz, melyet az eretnekek az emberek megtévesztésére használnak, a festészet [...] Többnyire meghamisított képmásokat festenek a szentekről, ami az egyszerű keresztény embereket áhitatát ellenszenvvé változtatja. Gúnyolódás és sértés a keresztre nézve, hogy a megfeszített Krisztust egyetlen szöggel átszúrt, egymásra helyezett lábakkal ábrázolják [...]" Az eféle kereszteket védelmező szavakat egy eretnek vagy művész szájába adja, a 9. fejezetben előforduló "haeretucus seu pictor" megjelölés mintájára. "Sed dicat aliquis, ad hoc uno pede super alio uno clavo dicimus Dominum crucifixum, et consuetudines Ecclesiae volumus immutari, ut maiori acerbitate passionis Christi populi devotio excitetur et novitate in consuetudinibus succedente fastidium relevetur. Non enim sunt ista de Sacramentorum substantia, vel articulorum fide [...] Sufficit ad salutem Christum credere crucifixum et pro indifferenti habere in cruce illum quatuor vel trium brachiorum fuisse positum, quatuor vel tribus clavis

érdekében, hogy a mű lehető legnagyobb hatása biztosítva legyen a művésznek az alkotás folyamán szabadságra van szüksége. Az ábrázolást nem kell mindig a tradicionális keretek közé kényszeríteni. A művészeknek szabadságra van szüksége ahhoz, hogy a bevett formulák keltette unalmat elkerüljék; szabadságra az olyan szokatlan formák kigondolásában és az olyan új öltetek kitalálásában, amelyek a mű elhelyezését és az adott korszakot is tekintetbe véve helyesnek tűnnek számukra, még akkor is, ha azok ellenkeznek a szó szoros értelemben vett igazsággal és csupán azt a célt szolgálják, hogy az általuk felkeltett érzelem elmélyítse a Krisztus iránt érzett szeretetet." A megfogalmazás az efféle szabadság egy megszállottjától származik, ám az, amit mond, olyan írásos bizonyíték, ami a – bőségesen festett és szobrászi példával igazolható – gyakorlattal összhangban áll. Ha kellőképpen ráhangoljuk a figyelmünket, felismerhetők másféle verbális megnyilvánulásai is annak polémiának, amely a művészet úgynevezett hazugságait, a dogmatikai megbízhatóság hiányát és a művészet önálló útmutatói szerepét kifogásolta. Az alábbi idézet egy angol pap prédikációjából származik a 14. század végéről[55]: "Úgy találjuk, hogy a festészet, ha igaz, nem pedig hazugságok egyvelege, és nem akarja túl mohón pallérozni az emberi értelemet, és nem csábítja az embereket bálványimádásra, akkor bizony az igazság olvasására szolgál, úgy, mint a tudósok számára maguk a betűk."

Mindez akkor sem veszti el számunkra a fontosságát, ha Lukács püspök maga találta ki az érveket a saját véleménye ellen, mivel az ellenvéleményt "csaknem ésszerűnek" titulálta. Aránylag hosszadalmasan értekezik arról, hogy mi indokolja a képek templomban való bemutatását (II,2); bizonyos esetekben gyönyörködtetnek, máskor pusztán dekorációként szolgálnak. Ám azt is elvárta, hogy a műtárgyak a nézői érzelmeire és prirituális életére hassanak. Ez az elvárás nem más, mint amit a művészek is képviseltek. Az igazságtól való eltéréseket azonban Jóbra hivatkozva (13,7) ellenezte, és, ahogy azt oly sokan tették és teszik, a művészetben a szépséget kereste, de csupán abban az esetben méltányolta őket, ha nem a kortárs irányzatok stílusában, hanem az általa megszokott tradiciánális stílusban készültek. A művészek nem rajongtak az efféle esztétikai irányelvekért, és nem hibáztathatjuk őket, ha azt a követelést, amely a művészettől a szó szerinti igazságot várta nem tartották kellően megalapozottnak. "Krisztusz mezítelenül feszítették a keresztre; következésképpen meztelen valóságában kell Őt a híveknek hirdetni" magyarázta Lukács (II, 10). A művészek erre joggal válaszolhattak így: "Uram, ön lenne az első, aki kihajítaná a

---

confixum [...] Etiam alqua fingenda sunt pro loco et tempore, quamvis vera non sint, ut Christi nominis gloria dilatetur. Haec et huius modi illis quasi rationabiliter asserentibus [...]" Azt is mondhatják azonban, hogy azért terjesztjük, hogy az Úrjézust egyetlen szöggel átszúrva, egymásra helyezett lábakkal feszítették keresztre és azért kínánunk változtatni a bevett egyházi szokáson, hogy Krisztus passiójának intenitását növelve ösztönözzük az emberek áhítatát és a berögződött szokásokat valami újjal helyettesítve elejét vegyük az unalomnak. Mert mindez nem tartozik sem a szentségek, sem a hittételek közé [...] A megváltáshoz elegendő abban hinni, hogy Krisztust keresztre feszítették, és ennek a hitnek a szempontjából mellékes, hogy vajon három- vagy négyágú keresztre helyezték és vajon három vagy négy szeg döfte keresztül [...] Még olyan motívumokat is ábrázolhatnak a hely és az idő követelményeinek engedve, azzal a céllal, hogy Krisztus nevének dicsőségét hírdessék, amelyek egyébként valótlanok. Azt mondhatják, hogy ez és az ehhez hasonló dolgok csaknem ésszerűnek tűnnek."

55 J. Halliwell-Phillips, Reliquiae antiquae, London, 1893, II p. 42ff. A szövegrész mai angolra történő átültetésében nyújtott segítségéért köszönettel tartozom ifj. Claude Simpsonnak (Harvard University).

templomplomokból az olyan ábrázolásokat, amelyek – a történelemnek és a doktrínának megfelelően – meztelenül mutatják Krisztust. Ha helyénvaló eltérni az igazságtól az illendőség kedvéért, nem ugyanolyan helyénvaló-e az áhitat ösztönzésének érdekében is?"

A régi művészek nem igényelték ilyen mértékben a valóságtól való függetlenséget. Ám Eratosztenész (Kr. e. III. század) megszabadította a költészetet mindenféle didaktikus funkciótól vagy a Létezéssel való bármiféle kapcsolattól, kizárólag az érzelmek ösztönzésében látva annak lényegét.[56] Hasonlóképpen Philodémosz (Kr. e.I. század) autonómiát adományozott a költészetnek a téma kezelésében.[57] Horatius (Ars Poetica 9 ff.) azonban ugyanazt a szabadságot engedélyezte a művészeknek, mint a költőknek és tette ezt egy olyan mondattal, amely a művészet valódi szabadalomlevelévé vált és amelyet Durandus mendei püspök is idézett 1290 körül, mintegy elismeréssel adózva egy ekkora tekintélynek:[58]

"Ám vannak olyan, különböző ó- és újtestamentumi történeteket bemutató festmények is, amelyek a festők szándékai szerint készültek, minthogy

... pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas"

Durandus püspököt csupán a bibliai események tolmácsolása érdekelte, nem pedig a művészet szabadságának tulajdonképpeni kérdése. A püspök idézetét azonban máshogy, mint a művészet szabadsága előtt való tisztelgésként nem lehet értelmezni, különösen azért, mert nem érezte szükségét annak, hogy akár a legcsekélyebb fenntartással éljen.

A teológia mindazonáltal ragaszkodott mindkét olyan elmélethez, amely teret engedett a vallásos művészet lényegi erényeinek. Elismerték különleges érzelmi értékét. Aquinói Szent Tamás megfogalmazása szerint (1255-ben) a műtárgyak tökéletes eszközei az áhítat elmélyítésének, mivel az áhitatot felkeltése inkább a látott, mint a hallott benyomások eredménye.[59] Durand püspök az okát is megadta annak, hogy miért van ez így: "a festmény a szemünk elé tár egy eseményt, a hallás révén azonban felidéződik [absztrakt módon], ami enyhébb benyomást tesz az elmére, mint a látás."[60] Ez a régi, újra és újra elismételt érvelés a látott dolgok mélyebb hatása mellett.[61] A második elmélet indirekt módon tájékoztat a művészet értékeléséről. Úgy tartották, legalábbis a 16. századig, hogy az emberi elme a kitalált vagy valóságos "látható" dolgok segítségével képes megközelíteni a természetfeletti világot.[62] Szent Tamás szavaival: "Az emberi intellektus számára a megfelelő tárgy

---

56 H. Mutschmann, in:Hermes, 52, 1917, p. 190 ff.

57 A. Rostagni, in: Atene e Roma, N. S., 1920, p. 55.

58 Rationale divinorum officiorum I, 3 n. 22. (Ld. pl. Didron, manuel d'Iconographie chrétienne, Paris, 1845, p. VII) "Pictoribus atque poetis semper fuit et erit equa potestas", Benozzo Gozzoli egy tanítványának rajkönyvében motto gyanánt szolgált, ld. Old Master drawings, 4, 1929–1930, p. 53.

59 Scriptum super sententias III. dist. 9. qu. I.a.2, sol. 2.

60 Loc. cit. I, 3 no. I, 4. János pap, aki az alexandriai, az antióchiai és a jeruzsálemi patriarkátusokat képviselte a második nikaiai zsinaton így fogalmazott: "[...] a kép erősebb a szónál, és ez az isteni gondviselésből eredően van így, a tanulatlan emberek üdvére." Mansi, XIII, col. 20.

61 Pl. a dominikánus Pisai Rainerius nagy hatású *Summá*ja (cap. V) is ugyanazt tanította, amit Szent Tamás; hasonlóképpen Jean Gerson (1362–1428), Velence, 1587, fol. 30r.

62 A devóciós gyakorlatok és szintjeiről vö.: Johannes Mauburnus, Rosetum exercitiorum spiritualium, Douai 1620, p.

egy mivolt (quidditas) vagy természet (natura), amely anyagi testben jelenik meg, és a látható dolgok ilyen sajátosságai révén az elme a láthatatlan dolgok bizonyos megismeréséhez is eljut.[63] Minthogy az ember a természetfelettit nem foghatja fel "valamiféle külső forma köpenye nélkül",[64] a művészeknél pattogott a labda. Mondatták, hogy a kifejezhetetlen és a felfoghattalan láthatóvá tételére irányuló törekvés a teológia határain túlmutató feladat, hisz maga a teológia a szavak használatára szorítkozik. Minden meghatározás korlátozás, tartja a régi mondás. Még olyan teológusok is, mint Thomas Netter (Waldensis, † 1430-ban), akinek a képekről szóló tanításai nem alkalmasak rá, hogy ebben a kontextusban idézzük őket, védelmébe veszi a művészet arra irányuló szabadságát, hogy láthatóvá tegye azt, amit szavakkal próbálunk definiálni.[65] A teológusok természetesen továbbra is elmélkedtek a képmási "hasonlóság" szükségességén,[66] ám a nyugati középkori művészetre mindez nagyon csekély hatást gyakorolt. Az igazat megvallva mindig a művész határozta meg, hogy mit ért "hasonlóság" alatt. Mi több, a "hasonlóság" általános értelme sem volt azonos minden időszakban. Bizonyos, hogy a középkorban a hasonlóság az eszmék hasonlóságán alapult, az eszmék pedig különböző megvalósulásokhoz nyujtottak kiindulási pontot. Egy eféle elképzelésnek esélye sem volt rá, hogy korlátozzon egy olyan művészetet, amely hitt az ahhoz való jogában, hogy a valóságot a művészi szükségszerűségnek megfelelően átformálja.

Természetesen akadtak a klérusnak olyan tagjai, akik veszélyesnek tartották a műtárgyakat, hisz abban az esetben, ha az érzelmek ösztönzése helyett a valósággal egyenértékűnek fogadjuk el őket, árthatnak a hit tisztaságának. Általában véve azonban úgy tűnik, az egyházi személyek kerülték a nyílt konfliktust a művészekkel, bár nyilvánvalóan őket tartották felelősnek az ábrázolásokért. Ha a művészet nem csupán "folyamatos ellenőrzés, de mindenek fölött való papi szabályozás alatt"[67] állt, akkor azt várhatnánk, hogy inkább a dogmatikailag helytelen műtárgyakat közszemlére rakó egyháziakat kellene hibáztatni, nem pedig a művészeket, akik állítólag csak elkészítették azt, amit mondtak nekik. Valójában azonban a művészeket hibáztatták, ami felért a már elnyert autonómia morózus elismerésével. Szent Antoninus firenzei érsek (1389–1459) egészen nyíltan fogalmazott: "[...] a festők tehetnek róla, ha a festmény ellentmond a Hitnek".[68] Az ilyen ellentmondások közé

411. Mauburnus, aki egy holland ágostonos volt, 1501-ben halt meg. A könyve először 1494-ben jelent meg nyomtatásban.

63 Summa, I, qa. 84. a. 7. Az idézet gondosan követi az angol domonkos rendtartomány szerzeteseinek fordítását: Fathers of English Dominican Province, 2nd ed. London 1922. A kijelentés egy logikai diskurzushoz tartozik. Úgy tűnik, nem általános annak felismerése, hogy Szent Tamás írásaiban csak néhány olyan mondat van, amely kifejezetten a művészetre vonatkozik; nem a művészet speciális jellegzetességei, hanem azok tulajdonságok jártak a fejében, melyek egyaránt jelemzőek a művészetre és a szántásra, a kenyérkészítésre vagy egy sebészi beavatkozásra. Azok a jellegzetességek Tamás számára feltehetően nem tartoztak a művészet legfontosabbak jellemzői közé.

64 Szent Tamás, Summa, IIa, IIae qu. 174 art. 2.

65 Netter a Szentháromság ábrázolásairól beszélt; De sacramentibus, Tit. XIX, cap. 155.

66 A hasonlóságban látta az imago lényegét Szent Tamás is; ld. Summa, I, qu. 93, a. II. 2. Köztudott, hogy Max Dvořak nagyon szerencsétlen módon kezelte az az írott forrásokat az Idealismus und Realismus in der gotischen Kunst (München, 1918) című könyvében. Ez igaz a mű 35. oldalára is.

67 A württenbergi római katolikus püspöké lett Paul Keppler, in: "Goerresgesellschaft, Historisches Jahrbuch", IV, 1883, p. 183.

68 Summa III, tu 8 cap. 4 §II.

sorolta a gyermeket ábrázoló Angyali üdvözleteket. Lukács, Tuy püspöke nem a "meghamisított" képmásokat kiállító papoknak tett szemrehányást az emberekre gyakorolt vonzerő miatt, hanem a művészeket kárhozatta azért, hogy elkészítették őket (II,9). Lukács püspök, akárcsak Radulp londoni püspök 1306-ban,[69] a járom vagy Y alakú kereszteket a művészek önkényes invenciójának tartotta (10. kép). A püspökök azzal vádolták őket, hogy hiányzik belőlük a hagyományos kereszt misztikus értelmének felismerése. Az Y alakú keresztet nem társították az élet fájával, ahogy azt ma tesszük, annak ellenére, hogy ez az asszociáció nem szolgálhat magyarázattal a keresztszárak ferde irányára.[70] Lukács püspök polemizálása nagyjából épp oly korai, mint az első ismert ilyen keresztek. Tudnia kellett, hogy vajon a teológusok invenciója alapján készültek, vagy sem. Minél függőlegesebbek Krisztus karjai, annál megfeszítettebbnek tűnek. Expresszivitása miatt időről-időre éltek a művészek a ferde keresztszárak motívumával; ám úgy látszik, a rögzült ikongráfiai hagyomány részévé nem vált.

Mindezek egy piritán hozzáállás bizonyítékai – minden bizonnyal az uralkodó hozzáállásséi. Egy dominikánus és egy ferences 1428 körüli disputájában egyéb vitatott témák körében ott találjuk a művészek szabadságának kérdését is.[71] A dominikánus elég meghökkentő módon azt állította, hogy "senki sem találhat ki a köznapi emberek devóciója számára új és egyedi ábrázolásokat a római prelátus hozzájárulása nélkül". A ferences joggal válaszolta, "hogy [a szabályozás] korábban nem volt szükséges és nyilvánvalóan napjainkban sem az". Mindezt egy Nürnbergből Boroszlóba vándorló festő történetével igazolja, aki számos olyan, korábban nem ismert ábrázolást eszelt ki az egyházi hatalom beavatkozása nélkül, melyek Krisztust, a Szűzet és a szenteket mutatják be.

Az egyház elnéző attitűdje még szembeszökőbben nyilvánul meg Jean Gerson egy 1400 körüli prédikációjában, minthogy ebben az esetben a szavak kritikus tónusban hangoztak el.[72] A képek készítésének "semmi más oka nincs, mint az, hogy az egyszerű, a Szentírás ismeretében járatlan embereknek megmutassa, miben kell hinniük. Ezért meg kell akadályozni, hogy hitelesnek fogadjanak el valamely hamis, a Szentírást félremagyarázó ábrázolást". Gerson azt mondja, hogy ezt a kijelentést, melynek első mondata ellentmond Gerson Summájának,[73] részben a párizsi karmeliták templomában látható Vierge Ouvrante sugallta (11. kép). Ez az ábrázolás határozottan antidogmatikus volt, mivel a szentháromságot testet öltve jelenítette meg. Azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen ábrázolás ipso facto elfogadhatalan volt nemcsak Gerson, hanem a karmeliták számára is. A karmeliták azonban nem látták semmi akadályát annak, hogy "Isten Anyja" így jelenjen meg, és Gerson szükségét érezte az elutasítás további indoklásának: "És nem értem, miért kell ilyen műveket készíteni. Mert véleményem szerint nem is szépek és nem is áhítatosak, ellenben hitbeli tévedésehez és a devóció hiányához vezethetnek." A szépség és az áhítatosság nyilvánvalóan még Geson számára

69 R. C. Fowler, Registrum Radolphi Waldock; The Canterbury and York Society, London, 1841, p. 19. (Úgy hiszem,

70 Vö. pl. Künstle, loc. cit., I, pp. 468 ff. (Nem tesznek itt különbséget az Y alakú kereszt, a faágakból álló hagyományos kereszt és élet fája vagy a kereszt fája között). Jelenlegi tudásunk szerint az Y alakú kereszt legrégebbi példái azok, melyek Luccában készültek Bonaventura Berlinghieri műhelyében.

(ld. E. Vavalà, La croce dipinta Italiana, Verona 1929, fig. 458, p. 714 és fig. 25)

71 Vö. a 49. jegyzetemmel.

72 Opera Omnia, Anvers 1706, vol. II. col. 947.

73 Vö. a 61. jegyzetemmel.

is nagyobb súllyal esett a latba, mint a dogmatikai helyesség. Gerson – és ami azt illeti, a karmeliták is – a papokra hagyták annak biztosítását, hogy a dogmatikailag kétes ábrázolások ellenére megmaradjon a dogmákba vetett hit.

A művészet független érzelmi értékének eszméje oly mélyen gyökeredzett a teológusok gondolkodásában, hogy még Martin Luther is helyeselte, hogy az Angyali üdvözleten megjelenjen a keresztett hordozó gyermek (12. kép). Az egyszerű emberekre való tekintettel és Ézs 9,6 által inspirálva tett így.[74] Ám Luther "egyszerű" kortársai számára az ábrázolás aligha jelenthetett mást, mint azt, hogy "Isten" már az inkarnáció előtt szenvedett vagy tudatában volt az eljövendő szenvedésnek. Mindkét elképzelés népszerűségnek örvendett a 15. század második fele óta és a Szentírás ezen passzusait idézték hozzájuk: Bír 13,7 és Apok 22,12. Csupán a tanultabb protestánsok társíthatták a vizuális benyomást az Ézsaiás könyvéből származó passzussal, melyet a művészetben sokféleképpen ábrázoltak, de mindig a szöveggel összhangban, a már megszületett gyermeket jelenítve meg. Luther nem ellenezte az ábrázolás eretnek megjelenését és úgy vélte, a valódi jelentése a vizuális megformálás nélkül is érthető.

A megújuló képromboló viták ellenére a tridenti zsinat huszonötödik ülésének határozatai nem nyirbálták meg önkényesen a művészet arra vonatkozó önállóságát, hogy a valóságot a maga módján kezelje. Sőt, próbálták korlátozni a határozatok betartására rendelt egyházi hatóságok beavatkozását. Egyedül azoknak a képeknek a közszemlére tételét tiltották meg, amelyek "veszélyes eltévelyedésekhez" vezethettek a tanulatlanok körében. Nem vethető el egy ábrázolás pusztán azért, mert dogmatikai tévelygést okozhat; a tévhitnek veszélyesnek kell lennie. A zsinat továbbá megtiltotta, hogy az illetékes egyházfő jóváhagyása nélkül "szokatlan" képmásokat állítsanak ki. Ez a szabály azonban csak a jövőre vonatkozott; a korábbi képmásokkal szemben nem emeltek szót.

Johannes Molanus, a vallásos művészetről szóló alapvető teológiai könyve szerzője ezt a hallagatást úgy értekelte, mint annak bizonyítékát, hogy egyetlen, már létező templomi képmás sem veszélyes;[75] hogy senkit sem késztetnek tévedésre; és ha mégis arra készetetnének valakit, akkor az tanítással orvosolható (II,25). Ellenezte az közmegegyezéssel elfogadott, vagy a népi vallásosságból sarjadó képmások elhamarkodott elutasítását (II,30). Azt tartotta, hogy önmagában egyetlen személynek sincs joga ahhoz, hogy betiltson egy régi képmást, ez a jogkör csakis az egyházat illeti meg (II,24). Védelmébe vette azonban a teológusok jogát arra, hogy a művészet dogmatikai helyességéről ítélkezzenek (II,26), és azt javasolta a művészeknek, hogy tanuljanak a súlyos és szembeszökő tévedések elkerülésének érdekében (II,28). Minthogy azt, amit nyomtatásban megtiltottak, a képmások esetében is tiltották, hiszen még a tudósokra is gyakran hatottak a képek. Horatius strófája a vallásos művészet összefüggésében érvényét vesztette, és állandó érvényű követelménynek számított, hogy a vallásos művészet semmi illetlent ne ábrázoljon (II,2). Molanus elnéző attitűdjének hátterében az vágy áll, hogy elkerülje mindazt, ami azáltal árthat a hitnek, hogy elszakítja a megszokott ábrázolási típusokhoz fűződő kötelékeket. Molanust, a teológust, aki teológusokhoz intézte szavait, a lelkek gondozásának szempontjai befolyásolták, nem pedig a

74 Auslegung der Evangelien, Wittenberg, 1532, vol. II, fol. XXVIII v.

75 Első kiadás: De Picturis et Imaginibus sacris, Louvain 1570; második kiadás az alábbi címen: De historiae SS. imaginum, szerk. H. Cwyckins, Louvain 1594; harmadik kiadás, szerk. J. N. Paquot, Louvain 1771.

művészet szempontjai.[76] A pusztán esztétikai megfontolások azonban még Trident után is súllyal bírtak az igazsággal szemben. A jezsuita Francesco Suarez (1548–1617) tévedésnek tartotta azt, hogy a festők ájultnak ábrázolják Máriát a keresztről való levétel közben. "De talán nem akarják másként kifejezni a képeken a határtalan szenvedést."[77] Az ájulás esztétikailag elfogadhatóbbnak tűnhet, mint az arc eltorzulásai.

Jelenleg nem sokat tudunk a keresztény ikonográfiáról abban a megváltozott atmoszférában, melyben a református egyházak megszilárdulását követően kellet élnie a katolikus egyháznak. Talán nem tévedek azonban, ha azt állítom, hogy a devóciós elképzelések szférájából száműzték a merész és inventív új motívumokat, csakúgy, mint régi, ortodoxnak nem nevezhető társaikat, miközben az úgynevezett magas művészet a vallásos témák interpretálását tekintve óvatossá és konvencionálissá vált. A szakadék Michelangelo (1475–1564) és Rubens (1577–1650) életében kezdett mélyülni. Ha akadt művész, aki Krisztust Y keresztre feszíthette volna, akkor Rubens lett volna az, ám az ő spirituális világában nem volt helye egy, a hagyományoktól eltérő típusnak. Másfelől Michelangelo, ha úgy tartotta kedve, nem érezte, hogy tartózkodnia kellene az olyan formáktól, mint a járom kereszt.[78]

Úgy látszik, *Szent Gergely miséje* volt az első olyan "hamis" ábrázolás, amely ebbe a szakadékba veszett. A 15. században és a 16. század elején hihetetlen népszerűségnek örvendett, 1550 körülre elavulttá vált. A teológusok nem ellenezték. Mégis megszűnt, valószínűleg azért, mert rájöttek, hogy nem egy általánosan elfogadott legendán alapult. A pápa korai életrajzai nem említik, hogy Krisztus egy látomásban megjelent volna Nagy Szent Gergelynek, ám a 14. században úgy hitték, hogy miközben a Sta Priscában misét mondott, a "keresztre feszített képmása" megjelent Gergely pápának.[79] Úgy tűnik, nincs vonatkozó művészi ábrázolás és kétségbe vonható, hogy valaha is mély gyökeret eresztett ez a legenda. Molanus (III,9) ismert egy változatot, amely állítása szerint nagyon népszerű volt Rómában az ő idejében. Úgy tartották, hogy az *Imago pietatis*, a mai úgynevezett *Gergelyi fájdalmas Krisztus* jelent meg a pápának. Molanus ebben a változatban látta a művészek inspirációjának forrását.[80] Vannak olyan *Szent Gergely miséje* ábrázolások, amelyen az Krisztus, mindegy milyen formában, egyedül látható, és van néhány olyan is, amelyeken mégcsak meg sem jelenik.[81] A legkorábbi ismert, 1400 körülre datálható ábrázoláson azonban a csorbítatlan változat jelenik meg, *Krisztus a kínszenvedés eszközeivel.*[82] A vonatkozó legendát nagyjából ugyanebben az

76 Elismeri, hogy a történetek kikerekítéséhez ábrázolásokra van szükség (II,19)

77 Commentaria [...] in tertiam partem D. Thomae; quaest. XL VI. art., VIII, disput., XXXV, sect. III, 11 (Opera, vol. 19, Paris 1866, p. 692).

78 A vonatkozo könyvek listáját ld. H. Thode, Michelangelo, vol. III, 2, Berlin 1912, p. 682.

79 Mirabiliae Romae; ed. Parthey, Berlin 1869, p. 61.

80 Ezt a származtatást széles körben elfogadták. Vö. pl. E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris, 1908, 91 ff. J. A. Endres, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 30, 1917, p. 146 ff. Künstle, loc. cit., p. 486 ff. – Bármennyire tudós és tiszteletre méltó szerzőktől származnak, témánk valamennyi taglalásának értékét csökkenti az, hogy hibásan egyetlen, pontosan mehhatározott témát feltételeznek valamennyi ábrázolás esetében. Még Josef Braun atya is elfogadta ezt az előfeltevést (Der christliche Altar, München 1924, Bd. 2, p. 453 ff.)

81 Pl. Brit. Libr. Add. Ms. 11866 (1500 k.), fol. 156 vo.

82 Cod. Vindob. 1840 (Kunst und Kunsthandwerk, 5, 1902, p. 303. B. Martens, Meister Francke, Hamburg 1929, 260. jegyzet); ms. lat. par. 18026 (Mâle, loc. cit., p. 94). Castle Rhaezuens (R. Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher

időben rögzítették a Münchenhez közeli Andechs bencés kolostorában.[83] Valószínűleg itt történt, 1389 és 1393 között, hogy a németországi pápai legátus, Gubbioi János hallott erről a legendáról és egybeolvasztotta a római tradícióval.[84] Szerinte a csoda egy spanyol királynő látogatása alkalmából tartott mise alatt történt a római Sta Croce templomban.

Mindeddig nem nyert bizonyítást, hogy az "Andechs"-i legenda képi ábrázoláson alapult volna. Az azonban feltételezhető, hogy a képek forrása nem ebből a hagyományból eredt. Még ha egyikük sem keletkezett 1395 előtt, akkor is valószínűtlen, hogy az új legenda íly gyorsan elterjedhetett olyan különböző régiókban, mint Franciaország és Graubüngen, anélkül, hogy az írott forrásokban bármiféle nyomot hagyott volna. A bizonyítékok az új művészi téma egy francia inventorához vezetnek.

Úgy vélem, hogy a *Krisztus kínszenvedésének eszközei* (15. kép) és a *Szent Gergely miséje* _(16. kép) ábrázolás összehasonlítása segítségünkre lehet abban, hogy rájöjjünk, mi történt valójában. Véleményem szerint nem számít, hogy az egyik festmény 1350 körül a másik pedig 1510 táján készült. Gyakran egy tendencia kiteljesedésett formája nyilvánvalóbb és kifejezőbb, mint a kezdeti stádiumok. Az történt, hogy a művészek vizuális magyrázatot kívántak adni a kínszenvedés eszközeinek egybegyűjtésére. Mi más lehetett volna megfelelőbb magyarázat, mint egy természetfeletti vízió? Az augsburgi festmény a fejlődés utolsó fázisát jeleníti meg, amelyben bár a szenvedés eszközeit is ábrázolják, csodás módon csakis Krisztus mutatkozik meg. Sok ábrázoláson megjelenik ez a motívum, amely azt hangsúlyozza, hogy Gergely pápából hiányzott a képesség a víziók meglátására. Az ilyen képek valójában Krisztus áldazatának a mise alatt történő transzcendentális megismétlődéséről szólnak. Spanyolországban még az Utolsó ítélet bemutatását is társították Gergely pápa miséjével – ez a mise általában vett fontosságának vizuális megfogalmazása, amely a pápa életrajzának nyilvánvalóan semmelyik eseményével sem áll kapcsolatban.[85] Másfelől számos ábrázolás hangsúlyozza azt, hogy a mise befejezése után jelent meg a látomás.[86] Más esetekben Krisztus áldazatának tisztelete a téma, nem pedig egy bizonyos mise vagy a kínszevedés eszközeinek csodás megjelenése.[87] Az a helyzet, hogy a *Szent Gergely miséje* téma soha nem igazodott semmiféle határozott tartalomhoz. Mindig is tág tér kínálkozott a szubjektív vonzódások számára. Azok számára, akik a képek előtt imádkoztak a megváltás iránti tiszteletadás és a bűnbocsánat elnyerése volt a fontos. A részletkérdések a művészekre tartoztak.

Máig sem tudta senki meggyőzően megmagyarázni, hogy miért pont Nagy Szent Gergely jelenik meg ezeken az ábrázolásokon.[88] Én sem tudok rá magyarázatot. A tények arra utalnak, hogy mindez

Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. I. 1.).

83 R. Bauerreiß, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens, 44, 1926, p. 75; 47, 1929, p. 66. A Clm 3005 bejegyzésének datálása szerinte "a 14. század kezdete". A. Brackmann, in: Abhandlungen der preuß. Akad. der Wissenschaften, 1929, No. 5, p. 5, "1400 körülre" datálva, szerintem helyesen.

84 Bauerreiß, loc. cit., 44, p. 75 ff. Brackmann, loc. cit., p. 24 ff.

85 C. R. Post, History of Spanish Painting, vol. VI,2 (1935), fig. 179 ff.

86 Pl. Vesztfáliában; vö. Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens. Kreis Ahaus, pl. 16. Kreis Coesfeld, pl. 65. Kreis Steinfurt, pl. 60,5.

87 Pl. Mâle, loc. cit., fig. 37.

88 Az Arma Christiről szóló, publikálásra váró tanulmányomban nyomatékosabban foglalkoztam a témával. Az alábbi

egy önkényes és individuális választás eredménye.

Még két évszázaddal a tridenti zsinat után sem kívántak a katolikus vallásos művészettől feltétlen ortodoxiát. Máskülönben XIV. Benedek pápa, aki a tridenti zsinat határozatán túlnemően is rajongott a művészet szabadságáért nem hagyhatta volna jóvá a Szentháromság azon ábrázolásait, ahol Krisztus halottként jelenik meg (14. kép). A pápa a jóváhagyást arra alapozta, hogy az ábrázolások megfelelnek-e annak a szabálynak, mely szerint istent úgy kell ábrázolni, ahogyan az emberi szám látja őt.[89] Az ábrázolások azonban vizuálisan ellentmondanak a megfelelő dogmatikus hittételnek és komoly tévedéshez vezetnek. Az egy isten hármasságának egyik személye sem lehetett soha halott. Az érzelmek ösztönzésére szánt festői eszközként kitalált motívum, amely azonban nem törődött a valóság helyes jelképezésével szentesítést még 1745-ben is pusztán törvényes okból kapott.

---

tényeket azonban szükséges itt megemlíteni, különös tekintettel jelen cikk utolsó bekezdésére. Az *Imago pietatis* víziójának legendája ellentmond annak az alapvető teológiai tanításnak, hogy semmiféle csodás jelenés nem mutatta Krisztust holtan; vö. Molanus IV, 16, vagy a kép készülésével egykorú bizonyítékként: Frater Heinricus Institor, Tractatus novus de [...] sacramento, Augsburg 1493, fol. A, II v. XIV. Benedek pápa nem tagadta meg a doktrínát.

89 Benedicti Papae XIV ... Bullarium, vol. I, Rome 1746, p. 567 ff. Németországban írtam ezt a cikket 1937-ben és

Dagobert Frey

A műtárgy realitásjellege

(1946)

Alkotó aktus eredményeként minden művészet egy a művész szubjektumában adott szellemi tartalom kivetülése az objektív világba. Ez a tárgyiasulása egy szubjektív adottságnak, ez az eloldódás a szubjektumtól és az objektumban való önállósulás minden művészi alkotás ősjelensége. Csak egy szellemi tartalom tárgyiasulása – ami alatt a gondolati és a szemléletes, az érzés- és akaratbeli strukturális egységét kell érteni – jelenti a műalkotást.[1]

A művészeti alkotás során a realizáció folyamata alapvetően azáltal megy végbe, hogy a szellemi tartalom mint eszmei realitás egyértelműen és tartósan összekapcsolódik az „anyag" objektív realitásával. Ebben a művész számára eleve és közvetlenül adott a megvalósítás ábrázolási eszköze. Az anyag azonban a jelölés, a formálás aktusa által számára önmagában véve idegen jelentést nyer, valami mássá válik, a művész akarati aktusa által teremtménnyé lesz, ama belevetített szellemi tartalom szemléletes kifejezésévé és reális megjelenésévé. A műtárgyra nézve tehát lényeges, hogy két különböző realitásszféra kötődik benne össze, hogy csak ezen összeköttetés által megy végbe a műtárgy megvalósulása.

Azonban a viszony és a jelleg, ahogyan és ami által ezt az összeköttetést létrehozzák, igen különböző lehet az adott műfajtól, illetve az etnikum és a kor által meghatározott stíluskaraktertől függően. Így a képművészetekkel szemben az építőművészet sajátszerűsége és lényege elsősorban a művészi realitásának különös jellegében rejlik.[2]

Még változatosabb és változékonyabb a műtárgy realitásjellege a szellemtörténeti fejlődés folyamatában. Már az idealista, realista, naturalista vagy az anyag által meghatározott művészeti irányzat megszokott művészettudományi stílusfogalmai is különféle realitásviszonyoknak felelnek meg, és szükséges lenne a realitásprobléma felől újból átgondolni ezeket a stílusfogalmakat. Ide tartozik a művészet úgynevezett „autonóm státuszának" a kérdése is, amely sem egy kötött művészetből egy autonómba való – nagyjából Giottónál bekövetkező – fejlődésként,[3] sem autonóm és nem-autonóm periódusok váltakozásaként[4] nem oldható meg, hanem a kötöttség és az önállósulás különös formáinak a vizsgálatát követeli meg.

---

1 Ennek a tézisnek a műtárgy mint akaratkifejezés elméletében elfoglalt logikai helyéhez l. a „Das Kunstwerk als Willensproblem" című tanulmányt, 80 skk.

2 L. a „Wesensbestimmung der Architektur" című tanulmányt, 93 skk.

3 M. Dvořák: Idealismus und Naturalismus, 124 skk.

4 E. Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, 1932.

Szellemtörténetileg nézve a műtárgy nem pusztán esztétikai objektum. Az efféle szemlélet elszegényíti a valódi szellemi tartalmát, átfókuszálja és leszűkíti a döntő hatóterületét. A l'art pour l'art esztétizáló álláspontja az, amely a polinéziai táncmaszkban, egy archaikus fogadalmi ajándékban, egy középkori ereklyetartóban csak a forma és a szín többé-kevésbé exotikus bájait látja, és elkerüli a figyelmét, hogy az eleven hit, az emberi reménykedés és aggodalom tárgyairól van szó.

A műtárgy különös realitásjellege világosan megmutatkozik a mítikus gondolkodásban. A házon, szerszámon, edényen, sőt magán az emberen elhelyezett apotropeion mint a képzőművészet ősformája[5] nemcsak egy rémkép, hanem megformálása a vallásos képzeletben a védelem aktív reális erőivel is felruházza. A hatékonysága ezért nem függ a képszerűségétől, hanem egy puszta jel, egy szem, egy szarv, egy patkó, egy lófej, egy kettős bárd formájában éppolyan érvényes lehet. Ha egy képszerűségében semleges fogadalmi szobor a donátor nevének bevésése által – „Kharés vagyok, Kleisis fia" – annak ábrázolásává válik, akkor ez a mítikus gondolkodás számára éppoly reálisan ez és csak ez a személy, mint egy „frappáns hasonlóságot" mutató naturalisztikus képmás, sőt sokkal inkább is az, mert nem csak ábrázolás, hanem a személy reprezentánsa, amellyel össze van kötve életében és halálában, jó- és balsorsában.[6]

„Az ősgondolattól való eloldódás ma sem ment végbe teljesen. Régi vagy új köntösben, de továbbél sok forma, amely azokból a gondolatokból ered, a művészet a maga módján még szellemeket akar idézni, varázslatokat próbál végezni" (Em. Löwy).

A műtárgy különös realitásjellege ott fog a legvilágosabban előtűnni, ahol a „kép" viszonyát a konkrét realitáshoz – akár az emberhez, akár egy konkrét tárgyhoz – közelebbről meg lehet vizsgálni. Ezért szükséges lesz szimptomatikus esetekből kiidulni, hogy ezeken megvilágítsuk a realitás felfogásának a kor és az etnikum által meghatározott sajátszerűségét, és ezekről az eredményekről térjünk rá a kérdésre, hogy ezek összességében mennyire jellemzőek a kor általános művészi felfogására nézve. A nyugati művészeti fejlődés két stílusperiódusára, a középkorra és a barokkra különösen jellemző a realitásszférák sajátos átmetsződése a műtárgyon belül. Ezek különlegességeinek a megértéséhez mindenekelőtt a realitás felfogásának különbözőségét kell felmutatni, és ez a különbözőség végső soron az összfejlődésből érthető meg, ami végeredményben a reneszánsz jelentőségének a kérdéséhez vezet el.

Induljunk ki az érett középkor művészetének egy meghatározott példájából. A trieri dómkincstárban van egy kis hordozható oltár, amely Szent Andrásnak van szentelve. Az oltárlapon, amely az ereklyéket rejti, egy életnagyságú, plasztikus, ezüstből trébelt láb van elhelyezve, ez előtt van a *petra sacra* az oltárba foglalva. Egy felirat árulja el, hogy a portatile Egbert érsektől (†993) származik, és ugyanez megnevezi még az ereklyéket, köztük a

5 Em. Löwy, Ursprünge der bildenden Kunst, Almanach der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1930.

6 W. Deonna, Dédale ou la statue de la Grèce archaïque, 1930, 56 és passim.

*sandalium S. Andreae apostoli*t. Nyilvánvalóan erre vonatkozik a láb ábrázolása. Ez utóbbi a szandál pántjai tárgyszerűen adja vissza, de hiányzik a talp! A meztelen láb közvetlenül az oltárlapra fekszik fel (2. kép).[7] A saru talpát, amely ereklyeként az oltárlapban van elzárva, hozzá kell gondolni a lábhoz és a pántokhoz; csak a konkrétan ott lévő talpnak és a láb képi ábrázolásának a gondolati összekötése ad ki egy teljes elképzelést a szent sarus lábáról; azaz egy konkrét realitásszféra egy képszerűvel kapcsolódik össze egységgé. Lényeges eközben, hogy ez az összekötés nem reálisan, szemléletesen valósul meg, hiszen a talp egyáltalán nem látható. A láb képi ábrázolása csak egy utalás a tartóban elzárt ereklye reális létezésére, amely éppen a képzeletbeli kiegészítés szükségessége által válik képzetté. A realitás nem a képben rejlik, hanem az ereklyében, amelynek eszmei jelentését – nevezetesen a szent testiségébl való részesülését, létezésének reprezentálását – a kép jelképezi.

Hasonló, de még merészebb a gondolati kapcsolat egy ereklyetartó esetében, amelyet Gosselin apát készíttetett 1026 körül a St.-Benoit de Fleury templom számára, és amely Krisztus ágyékkendőjének egy darabját zárta magába. Ez furcsa módon egy arany kéz formáját öltötte, aminek a jelentése csak a felirat alapján válik érthetővé, mely felirat szerint a kéz tartja a szentséget, amely által maga is fénylően ragyog. A kézhez tehát hozzá kell látni a láthatatlan ereklyét is, amelyet mintegy felmutat, miközben az aranyfényű ragyogás annak érzéken túli jelentésére utal.[8]

Az egyház a negyedik lateráni zsinat óta ismételten kimondta annak a tilalmát, hogy az ereklyéket az ereklyetartón kívül mutassák be;[9] ennek felel meg, hogy ebben az időben maga az ereklye láthatatlan marad. Csak bizonyos mértékben jelenti az egész ereklyetartó realitásmagvát; ez utóbbi egységet alkot vele, és így reprezentálja a szentet, akit az ereklyében jelenlévőnek gondolnak el.[10] A képszerű kialakítás csak a külső jel, amely a természetfeletti eszmei realitásra utal, csak útmutatás a konkrét tárgy evilági valóságának gondolati és képzetszerű összekapcsolásához egy magasabb, transzcendens lényeggel, amely benne immanens.

Más oldaláról mutatkozik meg ez a sajátos viszony a kép és a vele összekötött konkrét tárgy között egy paténa esetében, amely egy 13. század eleji, a salzburgi St. Peterből származó és később bécsi magántulajdonba került misekehelyhez tartozik (1. kép).[11] Ennek a paténának a feneke tizenhárom karéjos formában van kimélyítve, az egyes karéjokba Krisztus és a tizenkét

7 Fr. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, 1932, I. Tafelbd., 3, 4. tábla. – Jos. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, 1922, I. Teil, 9, 10. tábla.

8 A felirat így hangzik: Gaudia fert manus ista, syndone Christi plena refulgens. – Hugo Floriacensis: De modernis Francorum regibus. Bouquet: Receuil, XII, 794. – St. Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der 2. Hälfte des Mittelalters (Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 54, 1892), S. 86.

9 St. Beissel: i. m., 87.

10 Az ereklyék és a szentek azonosításáról l. St. Beissel: i. m., 1 skk.

11 Österr. Kunsttopographie, XII (1913), VIII. tábla.

apostol félalakja van belevésve – egy önmagában véve régi hagyományú, nem feltűnő díszítési forma. Közelebbről megnézve látszik azonban, hogy nem puszta marginális díszítésről van szó. A paténa fenekének középső részén kenyér, perec és egy kulcs van ábrázolva, amelyért Krisztus és Júdás nyúl az írásszalagként kialakított keret fölött szintén középre nyújtott kezükkel. Péter keze is átmetszi ez a keretet, azon nyugszik. Tehát az utolsó vacsora ábrázolásáról van dolgunk; a paténa feneke jelenti a kerek asztallapot, amely körül ülnek az apostolok, és amelyen vannak az ételek. Jön ehhez azonban még valami: a paténa asztallal azonosítható fenekének a közepén, egy szintén írásszalaggal keretezett körben az Agnus Deit helyezték el. Az Utolsó vacsorára vonatkoztatva a pászkabárányként lehet ezt értelmezni; az ábrázolás mérete és jellege azonban az ostyának felel meg, amelyet gyakran Isten bárányával formáltak meg.[12] A miseáldozat alkalmával ennek az ábrázolt ostyának a helyére a valódi kerül: a liturgikus kenyér így *in concreto* az Utolsó vacsora Krisztus és az apostolok által körülvett asztalán van, ahogy a képi ábrázolás mutatja. A konkrét realitásszféra így ismét egy képzetszerű egységgé kapcsolódik össze a képivel.

Ennek a képzetnek a megfordítását mutatja a besançoni Saint-Jeanból való sajátos oltárasztal. Kör alakú formájával, nyolckaréjos keretével, Krisztus monogrammjának, az *Agnus Dei*nek és a galambnak az ábrázolásával egy óriási paténaként jelenik meg: az egész oltárasztal válik liturgikus tányérrá, mely az eucharisztikus kenyeret felveszi.[13]

Az első két példától ezek abban különböznek, hogy a reális tárgyat látni is lehet. Azonban a képi ábrázolás itt is csak egy utalás a reális tárgy jelentésére, itt is csak az ostya konkrét és a miseáldozat eszmei realitása között kell gondolatilag és képzetszerűen közvetítenie, azzal, hogy a mise konkrét tárgyában szemléletessé teszi annak transzcendens lényegiségét. A realitásszférá összekötésének nem az a célja, hogy magasabb realitást kölcsönözzön a képi ábrázolásnak, és így fokozza a hatását, hanem hogy a transzcendens szent cselekménynek adjon magasabb szemléletességet és eleven jelenvalóságot.

A fényszimbolikában is, amely jelentős szerepet játszik az érett középkor irodalmában, a képművészetben hasonló kölcsönviszonyok figyelhetők meg a természeti jelenség konkrét és a tartalom transzcendens realitása között. Schwarzrheindorfban, a nyugati fal déli részén, Krisztus színeváltozásának ábrázolásán – amelyre ebben az összefüggésben E. Hempel hívta fel a figyelmet – Krisztus képe az ablak fölötti mandorlában van elhelyezve, miközben a tanítványok a Máté-evangélium szavai szerint, hogy ti. „arca ragyogott, mint a nap, ruhája pedig olyan fehér lett, hogy vakított, mint a fény” (Mt 17,2), az ablak két oldalán elvakítva borultak a földre (3. kép). „A nagy festő ezt olyan elevenen és hatásosan ábrázolta, ahogyan az csak a valódi napfényre gondolva juthatott eszébe” (Hempel).[14] Krisztus képe ellenben híján

12 Jos. Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 1924, 196 sk- Rohault de Fleury, La Messe, IV, 20 sk. És CCLXV sk. tábla.

13 Jos. Braun, Der christl. Altar, 1924, I, 42. tábla- Vö. ehhez a szintén nyolckaréjos formájú Bernward-paténát.

14 Eberhard Hempel: Der Realitätscharakter des kirchlichen Wandbildes im Mittelalter, Kunstgeschichtliche

van minden, a csodálatos ragyogásra tett utalásnak, csak a mandorla keretező sávja jelképezi ezt. A fény festészeti ábrázolásának a helyébe az ablak reális fénye lép. Krisztus képszerű megjelenése így a sötét kápolnatérbe betörő déli nap realitását nyeri el, ezt ugyanakkor Krisztus képe „jelként" értelmezi át az isteni epifánia realitásában: a fény Krisztus.

A germán vallási beállítódásban, amelyből az érett középkornak ezek a furcsa jelenségei kinőttek, a képi ábrázolás sajátos értékeléséről érdekes tanulságokat nyújt a *Libri Carolini*, amellyel Nagy Károly döntő módon avatkozott be a képvitába, és a nézeteit keresztül tudta vinni a pápával szemben. Jelen vizsgálat szempontjából lényegtelen az az ismert tény, hogy a császár éles állásfoglalására a nikaiai zsinat határozatainak egy elégtelen, sőt félreérthető latin fordítása adott alkalmat, mivel itt a képfelfogás kérdésében csak arról az általános gondolkodásmódról van szó, amely a tézisekben és indoklásukban megnyilvánul. A szentek képeinél nemcsak az ereklyéket, a szentek testének vagy ruhájának részeit értékelik többre (3,24), hanem a liturgikus eszközöket (2,29) és az evangéliumok szent könyveit is (2,30). Mindezekben az esetekben konkrét tárgyakról van szó, amelyeket a szent személyekhez való viszonyuk vagy a használatuk szentesít. Furcsább, hogy a kereszt jelét sem a képekkel azonos fokra, hanem jelentőségében ezek fölé helyezik, úgyhogy az a következtetés adódna – ezt azonban nem vonják le –, hogy a feszület ábrázolása csekélyebb értékű, mint a kereszt puszta képe. Jellemző az indoklás, amely szerint a keresztben mnt a kereszténység legnemesebb szimbólumában mintegy reális isteni erő rejlik: a kereszt a zászló, a jelvény, amellyel a kereszténység és a császár minden földi és pokolbéli ellenségét legyőzi és diadalmaskodik fölöttük: *hoc enim vexillo antiquus hostis, non imaginibus victus est, his armis, non colorum fucis, diabolus expugnatus est, per hanc, non per picturas, inferni claustra destituta sunt … hoc est nostri regis insigne, non quaedam pictura, quod nostri exercitus indesinenter adspiciunt legiones, hoc est signum nostri imperatoris, non compaginatio colorum, quod ad praelium nostrae sequuntur cohortes. Non igitur quaedam materialis imago, sed dominicae crucis mysterium est vexillum, quod in campo duelli … sequi debemus …* (2,28). A „misztérium" realitása, valósága és közvetlen hatóereje az, ami jelenvaló a szimbólumban, amit szembeállítanak a képek puszta látszatával, amely csak a szemnek hízelkedik, *per quas quasi per quosdam legatos gestarum rerum memoriam cordibus mandent* (2,30). Ez a szemlélet képművészetilag a késő középkorig tovább hat. Enkolpionokon, sztaurotékákon, körmeneti és oltárkereszteken, a legmonumentálisabb formában pedig a 12–13. századi festett italo-bizánci diadalívkereszteken gyakran megfigyelhetjük a keresztszimbólum és a feszület sajátos összekötését abban, ahogy a kereszt alakú összformán elhelyezik a feszület képét – úgy, hogy a kereszt képe a kereszt szimbolikus jelén mint jelentésének jelképi értelmezésén ábrázolva jelenik meg.

Erről az álláspontról, amelynek a számára a szimbolikus jel a valóság magasabb fokán áll, mint a történeti ábrázolás, érthető meg az érett középkori művészet „hűtlensége" a Bibliához, a

Studien Dagobert Frey zum 23. April 1943, szerk. H. Tintelnot, 113.

szentírási tudósítás szövegétől való tudatos eltérése is. Ilyenkor mindig egy személy vagy egy cselekmény transzcendens jelentésének a kiemeléséről van szó, úgy, hogy ezt tekintet nélkül az eseményre, amelyben részt vesz, hieratikus méltóságában és hatalmának teljében ábrázolják, miközben másfelől el lehet hagyni olyan személyeket, akik a bibliai szöveg szerint lényegileg hozzá tartoznak a történéshez, hogy magát a történést világosabban felfoghassák a kegyelmi valóság jelképeként, annak transzcendens realitásában. Így a Bernward-evangeliáriumban a Mágusok imádása Mária és József nélkül jelenik meg; az elbeszélés ünnepélyes liturgikus aktussá válik, melyben az oltárasztalon fekvő gyermek Krisztust, aki úgy jelenik meg, mint a miseáldozaton az eucharisztia – ez az elképzelés itt biztosan szerepet játszott –, angyalok, emberek (a mágusok) és állatok (az ökör és a szamár) imádják. A trónoló Mária ábrázolása a betlehemi születésnél, a trónoló Krisztusé a Levi házában tartott vendégségen, a házasságtörő asszony fölötti ítélkezéskor, az emmausi vacsorán a nagyobb jelentőség szimbólumai, amelyekhez egyúttal magasabb realitás is tartozik.[15]

A művészetben a realitásszférák viszonyainak a sajátszerűségét legvilágosabban a képművészetek és az építészet összehasonlításában lehet felismerni, mivel ezek eleve különböző realitásjelleggel rendelkeznek. Az építészet művészileg alakított valóság, a mi jelenünkhöz és a mi életterünkhöz tartozik, ennek a mi életterünknek a megformálása vagy formálás ebben a mi életterünkben. Ebben világosan megmutatkozik a képi ábrázoláshoz viszonyított különbség. „Az, ami a képen van ábrázolva, ebben az értelemben éppoly kevéssé valóságos, mint a költemény tartalma. Rendelkezik azzal az esztétikai valósággal, amely a tiszta szemléletben rejlik, de nem azzal a valósággal, amely objektum és szubjektum tér- és időbeli azonosságán alapul."[16] Ha ez a művészettudományi különbségtétel a művészeti műfajok lényegének meghatározására nézve általánosan érvényes is, történetileg nézve mégis úgy tűnik fel, hogy a művészetek egymáshoz való viszonya és ezzel a realitásjellegük is gyakran elmozdul, és ezért szükséges felmutatni a mindenkori különös strukturális viszonyokat.

Ismét az érett középkori művészet egy szimptomatikus példájából szeretnénk kiindulni, a chartres-i nyugati kapuzatéból, amelynek már csak azért is különös jelentősége van, mert fejlődéstörténetileg is egy döntő kiindulópontot jelent. Itt a sajátszerű, a teljesen középkori – ahogy már Vöge rámutatott – a bélletfiguráknak az oszlopos architektúrával való összekötésében rejlik. Ezek a figurák sem egy, az építészet által kialakított térbe (fülkébe) – amely létezésük lezárt tereként lenne számukra kiutalva – nincsenek állítva, és így nincsenek izolálva, sem pedig (atlaszként) egy plasztikus építészeti forma – amelyet ténylegesen helyettesítenének – funkcionális helyét nem veszik át: ezek lennének a lehetőségek a szobrászat és az építészet összekötésére egy olyan tektonikus stílusrendszerben, mint amilyen az antikvitásé vagy a reneszánszé. Azáltal, hogy a figura az oszloptörzs elülső oldalán van

15 Amadeo Graf von Silva Tarouca: Stilgesetze des frühen Mittelalters. Idee, Problematik und Schicksal des christlich-germanischen Gottesreiches auf Erden im frühen Mittelalter, Mainz 1943, 54.

16 L. a „Wesensbestimmung der Architektur" című tanulmányt, 97.

elhelyezve, de mégis teljesen önálló, a törzstől elkülönülő plasztikus formaként, egyrészt ugyan nem lép reális viszonyba az építészettel, másrészt azonban ettől nem is választható el, amennyiben csak az építészethez való viszonya által kap értelmet és létjogosultságot. Ugyanolyan téves lenne arról beszélni, hogy a figurák az oszlopok előtt lebegnek; egy ilyen, a valós térre vonatkozó értelmezés barokk képzeteket csempészne be a középkorba. A figura viszonyát az oszlophoz a törzs formai kezelése alapján közelebbről is lehet jellemezni. A törzs alsó része a figura lábáig gazdagon díszített, miközben a figura mögötti és fölötti rész sima. A díszített szakasz bizonyos mértékben a figura lábazatát jelenti, úgyhogy a figurát az oszloptörzs megfelelő darabjának a helyén gondolhatjuk el, amelyet simának, tehát megformálatlannak hagytak meg. Az oszloptörzs a képi jel reális hordozója; ez a képi jel a reális anyagi hordozó alakításának a formája, amely amahoz hozzájön, rátapad, rá van nyomva, amely által amaz egy másik, eszmei, éppen a képi tartalomban adott jelentést nyer.

A strukturális viszony lényegében ugyanaz, mint a korábbi példáknál: itt is arról van szó, hogy a képi jel egy vele összekötött konkrét tárgy szimbolikus jelentését teszi szemléletessé, amennyiben egy olyan transzcendens lényegre utal, amelynek a tárgyban reprezentálva és megjelenítve kell lennie. A kapuzat oszlopain Krisztus elődei Isten házának bejáratánál mint az üdvtörténet bejáratánál állnak, amely üdvtörténet magában az Isten házában mint a hívők és a szentek, evilág és túlvilág természetfeletti közösségének jelképes kifejezésében talál földi reprezentációra. Az Isten házát nemcsak nevezik egyháznak, hanem jelenti is az egyházat: *domus, in qua sacramentum celebratur, ecclesiam significat et ecclesia nominatur.*[17]

A további fejlődés során a figuráknak az oszlopok közé, sőt később fülkékbe való állításával elmosódik ez a sajátos viszony a szobrászat és az építészet között; azonban még a gótika késői időszakában is megint felismerhető a belső térben figurákkal ellátott pilléreken. Bele kell képzelni magunkat abba a – racionális, tektonikus megközelítésekkel egyenesen ellentétes – felfogásmódba, amely abban nyilvánul meg, ahogy a végigfutó támaszt egy tetszőleges helyen egyszerűen megszakítják, és a plasztikus építészeti formát konzol és baldachin között egy térüreggel helyettesítik, amelybe egy figurát állítanak. Ezzel a figurát ténylegesen belekapcsolják az építészeti formába, de anélkül, hogy valóságos kapcsolat jönne létre a támasz két szétszakított része között. A figura a reális építészeti tagozatra tapasztott jelként arról tanúskodik, hogy a támasz, illetve az egész pillér a szoborban ábrázolt személyt reprezentálja, hogy a pillér – mint a kölni dóm szentélyében – Krisztust, Máriát és az apostolokat ábrázolja, akik a keresztény egyház építményét hordják.[18] Míg itt szimbolikus jelölésről van szó, addig az érett középkor realitásképzete szerint a szentek ereklyéiknek a pillérfejezetekben való elhelyezése által – ahogy a régi magdeburgi dómban az alapító előírta – reálisan jelenlévőként gondolandók el.[19]

17 Aquinói Szent Tamás: Summa theol. 3, q. 83, a 3 ad 2.

18 St. Beissel: Der Dom von Köln. Stimmen aus Maria Laah, 19 (1880), 137.

19 Thietmari Chronicon II, c. 11 (Mon. Germ. III, 748). – St. Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer

A képet bizonyos mértékig belefoglalják a reális architektúrába, feloldják benne és ezzel az architektúrát szimbolikusan átértelmezik – ez az elképzelés az üvegfestészet alapja is. Emez építészeti jelentésére nézve térlezárás és ilyenként a térhatároló fal része, tehát áttetsző vagy – a középkori értelmezéshez hívebben mondva – magától fénylő fal. A drágakövektől szikrázó, ragyogó, fényt sugárzó fal képzete az érett középkor költészetében újból meg újból visszatér, és minden bizonnyal az ablakok színes üvegezésének képművészeti kialakításához is alapot nyújt, még ha az építészeti terek költői fantáziaképeiben tudomásom szerint nincs is utalás az üvegfestészetre.

Marburg an der Lahnban, a Szent Erzsébet templom 13. század közepi nagyfigurás ablakain, az ívmezőkben, amelyek alatt a figurák állnak, és a baldachinok hátterében az üvegfestményeken is végig van vezetve a kváderes falazat (4. kép). Hasonló, még ha nem is ennyire egyértelmű a fal jellege a nagyjából egykorú straßburgi ablakokon. A kölni dóm érett gótikus ablakai még nagyobb mértékben mutatják az építészet és az üvegfestészet kompozíciós egységét és ezzel a fal és az ablaküvegezés mint térlezárás alapvető azonosságát. Csak a „diafán" fal (Jantzen) részeként lehet őket helyesen megérteni. A lapos, testetlen tabernákulumok, amelyek az ablakok alsó részén folyamatosan sorakozva átfogják a szentélyteret, a trifórium architektúráját ismétlik – amely maga is a hátfal fényfalként való feloldásaként jelenik meg –, és mintegy második körüljárót képeznek afölött. Míg az alsó még a földi szférához tartozik, emberi lábakkal járható, addig ez a második trifórium a mennyei régiók része, amelyekben a szentek élik földöntúli életüket.

A figurák ebbe a fényfalba vannak beállítva, bizonyos mértékig a fal imaginárius fényanyagába vannak belefűzve, és ennek a részét képezik, hasonlóan, ahogy a szobrok a támaszba vannak beletolva. Ismét kép és architektúra lényegi, művészileg különválaszthatatlan összekötéséről van szó, ahol azonban a képi ábrázolás nem az építészet földi realitásszférájába van bevonva – mint ahogyan a barokkban fogjuk látni –, hanem a reális architektúra fordul át a képi jel révén egy transzcendens realitásszféra másik, eszmei létformájába: *muri sunt fideles universi, superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum*, mondja III. Ince.[20] Az ablakokon felsorakozó szentek alkotják a falat, amely körbefogja a templomteret, alakítják és lehatárolják amazt, azáltal, hogy körbeállják.

A nagy teológiai képi programok esetében, amelyek jelképesen az egész konkrét templomépületet az üdvösség igazságának mint eszmei, ontológiai rendszernek a földi reprezentánsaként értelmezik át, döntő jelentősége van annak, hogy az építészet nemcsak hordozója ezeknek a képciklusoknak, hanem bizonyos ábrázolások bizonyos épületrészekhez, portálokhoz, homlokzati galériákhoz, pillérekhez, ablakokhoz vannak rendelve, hogy mindig egy külön hely, egy meghatározott építészeti tagozat kap értelmet a képpel való összeköttetés

Reliquien, i. m., 33.

20 Sermo in Comm. apost. (Migne CCXVII, 603).

által,[21] és hogy – ezt megfordítva – az elhelyezés jelentése által nyer el magasabb szintű realitást. Így Ezekiel istenlátomása Schwarzrheindorfban – miként E. Hempel kimutatta – a próféta szavaira való utalásként került a négyezet keleti boltsüvegére: „Aztán elvitt a kelet felé néző kapuhoz. … Az Úr dicsősége bevonult a templomba a kapun át, amely keletre nézett" (Ez 43,1, 4); a regensburgi dóm Mindenszentek-kápolnájában pedig az apokaliptikus angyal, akit János „a napkeletről" látott felhágni, a keleti apszisban az ablak és egy napszimbólum között van elhelyezve.[22]

A korai és érett középkor képművészetének ez az alapbeállítódása általánosságban megragadható: a kép lényege szerint nem önértékű és autonóm; csak egy tárgy vagy cselekmény konkrét realitásával összekötve kap értelmet és hatóerőt.

A kép jel, jelölés. Aristotelési értelemben vett formaként járul az anyaghoz; olyan, mint a pecsét, amelyet egy dologra rányomnak, amely által a dolog eszmei jelentsét kap, vagy eszmei jelentésében felmutatják és szemléletessé teszik. A jelölés szimbólummá válik. A *bezeichenheit*, *bezeichenungen* szavakat a középfelnémetben ilyen módon használják a jelkép, szimbólum, misztérium kifejezésére. Eckhart mesternél a szentségek *bezeichnunge*,[23] Szent Ulrik életrajza (133) pedig a *hic mysteriorum dei compensator* kifejezést a *dirre spîsaere … der gotelicher bezeichenheit* kifejezéssel fordítja, ahogy a korai és érett középkorban máshol is azonosították a *mysterium*ot a *sacramentum*mal.[24]

Jelként a középkori képnek alapvetően már a realitásjellege, mint a képi tartalomnak, amelyet megjelenít; ebben rejlik a döntő különbség a kép reneszánsz és barokk kori jelentéséhez képest. A középkori felfogásmód szerint a realitás a jelölt tárgyban rejlik, nem pedig a jelölésnek adott formában. A tárgyat a képi jel kiemeli más tárgyak köréből, felavatja, megszenteli, hatások hordozójává teszi, amelyeket a jelentésadás ruház rá, legyenek ezek akár vallási, akár jogi, akár társadalmi jellegűek (jogi szimbólumok, hatalmi szimbólumok).

Ez a hatóerő azért a sajátja a tárgynak, mert az egy transzcendens, eszmei realitást reprezentál, amely a képi jelben szimbolikusan szemléletessé válik. A kép révén a túlvilági a konkrét tárgyban jelenvalóként tűnik fel. Így köti össze a kép a földi, objektív világot az eszmék transzcendens világával.

A kép mint jel eme jelentése magyarázza meg a kora és érett középkori művészet ábrázolási formáinak az alapvető természetidegenségét is. A jel lényegében rejlik, hogy nem ábrázolás, és nem is szükséges annak lennie, sőt hogy egyáltalán nem is lehet ábrázolás, amennyiben az az egzisztencia, amelyre utal, transzcendens lényegiségű, hiszen azok a természeti formák, amelyeket a szemléltetéshez használ, ennek a lényegiségnek a vonatkozásában csak szimbolikus jelentésűek lehetnek. Ezt a vonatkozást a szimbolikus jelekben nem a formai

21 Jos. Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes, 1924, 99 sk., 106 sk.

22 E. Hempel: i. m., 113, 116.

23 Fr. Pfeifer: Meister Eckehardt (Mystiker, 2), 239, 6. sor: „Sacramentum sprich bezeichnunge".

24 Loofs: Dogmengeschichte, 1906^{4}, 211.

értékek tárgyias hasonlósága adja ki, hanem egyedül a gondolati struktúra megfelelése. „A természethez való negatív hűtlenség … a természetfelettihez való, egyedül megcélzott és pozitív hűségnek" felel meg és abból ered (A. Graf von Silva Tarouca).[25]

A késő középkorban jelentős változás megy végbe a művészet realitásviszonyában, amivel párhuzamosan halad egy mélyreható fordulat a nyugati vallásosságban egy bibliai-dogmatikus beállítódástól egy érzésszerű-aszketikus felé, egy szociálistól, a közösséget igenlőtől egy ezoterikus-individualista felé, egy „prófétikus" vallástól (Söderblom) egy misztikus felé; ez a fordulat éppannyira befolyásolja a művészeti fejlődést, mint amennyire annak vallásos kifejezési formái meghatározzák emezt. A hívő Istenhez való vallásos viszonyának ez a szubjektizálódása – amiben legmélyebb okként az individuum általános önállósulása, a személyiségtudat fokozódása és differenciálódása nyilvánul meg – lényeges változást hoz magával a képnek az áhitatos szemlélőhöz való viszonyában is. A képi jel jelentése a korai és az érett közékorban teljesen objektív jellegű: egy földöntúli lényegiségnek a konkrét tárgyban való létezésére, hatékonyságára benne és általa, a képi jel által valami túlvilágira való vonatkozására igeiónis reális objektív adottságként, *opus operatum*ként kell gondolni, amelyet nem csak a hívő szubjektív átélése idéz elő *opus operantis*ként. Biztos, hogy az érett középkor objektív felfogása a teológiában tovább is fennmarad, de emellett egy döntő, következményekkel terhes fordulat eredményeként egy új, személyesebb, érzésszerűbb viszony kezd érvényesülni. Mindenekelőtt a adevóciós kép fejlődésében mutatkozik ez meg szimptomatikusan. A kép most az egyes hívő számára van ott, személyes kultusztárgyként, amely előtt az áhitatát végzi. Ezzel a kép kioldódik a nagy egyházi öszefüggésből, egy önmagában zárt, önmagában nyugvó képi egységgé önállósul – egy teljesen személyes önértékké. Ez semmiképpen nem jelent esztétikai autonómiát, azt a késő középkor sem ismerte még.

Ez az individuációs folyamat nemcsak a kép, hanem a képi tartalom önállósulásában is megmutatkozik. Ahogyan a misztika számára az egész üdvtörténet elvesztette a kinyilatkoztatás-jellegét és a történeti jelentőségét, és a misztikus elmerülés puszta szemlélődési eszközévé vált, úgy eztán a kép feladata is az, hogy a bibliai hagyomány történeti egymásutánjából ahistorikus, időn túli szimbólumokként emeljen ki és önállósítson az ábrázolásban egyes eseményeket a maguk érzelemmel telített állapotszerűségében. Új képi motívumok keletkeznek így, amelyek gyors kifejlődése és elterjedése a 14. század elejétől figyelhető meg, például a Krisztus–János-csoport, a Vir dolorum, a Keresztvivő Krisztus, a Pietà, a Kegyelem trónja – amely az előzővel gyakran furcsa motívikus rokonságot mutat –, Mária életéből pedig a Kalászos Madonna, Mária várandóssága, Mária a gyermekágyban, a Köpönyeges Madonna. Az Albertus Magnus óta – akinél először jelenik meg az *execitia spiritualia* kifejezés –, a 14. és a 15. század folyamán egyre sokasodó, Krisztus életéről és

25 A. Graf von Silva Tarouca: i. m., 51.

szenvedéséről szóló meditációs útmutatókban, így Seuse „Örök Bölcsességről” szóló könyvecskéjében, a Ludolf von Sachsen által írt, széles körben elterjedt Krisztus életében, Kempis Tamás *Orationes et meditationes de vita Christi* című művében és az anonim *Imitatio Christi*ben egy párhuzamos irodalmi jelenség tűnik fel. A történeti folyamatot itt is egyes, állapotszerűen felfogott megjelenési formákká tagolják szét, amelyek mindegyike önmagában válik az áhitatos szemlélődés tárgyává; sőt, Kempis Tamás *Orationes ad membra Christi*jében odáig megy, hogy az egyes testrészeknek, a lábfejeknek, a lábszáraknak, a hasnak, az ágyéknak stb. külön kontemplációkat szentel. Kempis Tamásnál már azáltal is, ahogyan az imára való felhívásként minden szemlélődést hasonló formában Krisztus megszólítása vezeti be, izolálódnak és a misztikus elmerülés állapotszerű objektumaivá válnak az egyes képek. Azonban a képművészet és a vallási átélés formái között az összefüggések még szorosabbak. A misztikus irodalomban újból és újból találkozunk az egykorú művészet ismert képi motívumaival, hol reális képekként, amelyek a misztikusok számára külső kultusztárgyként szolgálják a kontemplációt, hol fantáziaképekként vagy látomásokként. A két rendbéli nővére által feljegyzett, félig éltrajzi *Liber specialis gratiae* című művében már Mechtild von Hackeborn (1241/42–1299) leírja a Pietà képszerű megjelenését: *Ad vesperas vidit Dominum quasi de cruce depositum et beatam Virginem ipsum in sinu tenentem*.[26] Mária megszólítja az imádkozót, és kéri, hogy fiának sebeit egyenként csókolja meg. Az tehát, ahogyan Pinder a Pietát a költői Mária-panaszból vezeti le, kiegészítésre szorul.[27] Az általa teljesen kizárni igyekezett misztika szerepe mégiscsak jelentősebb lehetett. A konstanzi „Tükörrel” és a középalnémet königsbergi kézirattal szemben, ahol az ölben fekvés még nem mondatik ki világosan, Mechtild – ezeknél a költeményeknél valószínűleg régebbi – leírását világos képszerűség jellemzi. Az *in gremio* helyett használt *in sinu* kifejezés arról tanúskodik, hogy nem pusztán a „Tractatus”-ból való átvétellel van dolgunk, és éppen ez az eltérés egyezik meg a legrégebbi Pietà-típussal, Krisztus felegyenesített, Mária mellkasához támaszkodó felsőtestével.

Mindenekelőtt azonban a formálás pszichológiai folyamata szempontjából fontos, hogy a kép izolálása itt félreérthetetlenül a misztikus látomásból adódik. Seusénél – ahogy arra már Pinder felhívta a figyelmet – maga Mária beszéli el a „Diener”-nek a fájdalmas élményét: *Ich nam min zartes Kint uf min Schoze und sah in an*.[28] A megszólítás formája nem magyarázható meg a *Tractatus*hoz vagy a Mária-panaszhoz való viszonnyal, hanem – a *Büchlein der Ewigen Weisheit* egész felépítésének megfelelően – a lélek Istennel és Máriával folytatott párbeszédéből adódik. Krisztus és János motívuma már Hildegard von Bingennél

26 Relevationes Gertrud. et Mechtildianae, a solesmes-i bencések kiadásában, Paris 1877, II, 57 (*lib. Specialis gratiae*, I,XVIII). – Das erste Buch der hl. Gnaden und Offenbarungen, 10. Hauptst., kiad. A. Heuser (Mystische und ascet. Bibliothek, 10, 1854), 40 (pontatlan fordítás).

27 W. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Rep. f. Kw. 42 (1920), 157.

28 Heinrich Seuse: Deutsche Schriften, kiad. K. Bihlmeyer, 1907, 275.

megtalálható, ott azonban még hasonlatként tűnik fel.[29] Mechtildnél újfent képszerű-vizionárius jelleget kap: *item vidit sanctum Joannem Evangelistam supra pectus Domini Jesu pousantem*.[30] Margarethe Ebnernél is gyakran visszatér (*as min herre s. Johannes ruowet uf dem suezzen Herzen mins Herren Jhesu Christi*).[31] Amikor Seuse maga előtt látja urunkat, *als er ab der sul wart genomen*, akkor a Vir dolorum képi formája lebeg a szeme előtt.[32] A keresztvivő Krisztus mint külön személy, akire az apácák zöld ágak formájában terhelik rá a szenvedéseiket, már Mechthild von Hackebornnál megtalálható;[33] Kempis Tamásnál pedig *baiulator crucis*ként válik Krisztus az imádat tárgyává.[34] Seuse vizionárius élményét, amelyben a Szentanya a melléből itatja, a Maria lactans ábrázolásai határozzák meg, ahogyan azt Aranyszájú Szent János azonos, egy oltár előtt lejátszódó élményére tett kifejezett utalás bizonyítja: *da dú himelsch mûter och in der form eins húlzi bildes ir kind uf ir schosse mûterlichen trankte*.[35] Margarethe Ebner beszámol egy birtokában lévő Krisztus-bölcsőről,[36] amilyenek belgiumi beginaházakból fenn is maradtak (6. kép). Gertrud von Hackeborn víziójának, amelyben egy körmeneten látja, amint az Atyaisten a mennybe emeli a körmeneti keresztet, minden bizonnyal a Kegyelem trónja Saint-Denis-i Suger óta ismert képi motívuma az alapja.[37] Amikor Seuse Gyertyaszentelő napján egy gyertyát nyújt a *himelsche Kindbeterin*nek, akkor nem kell ugyan egy ennek megfelelő képre gondolni, mégis, ez ugyanaz a vallási beállítódás, mint amely ilyen devóciós képekre alkalmat adott;[38] annál a mélyen átérzett misztikus játéknál pedig, amikor Seuse evéskor megosztja az almát, és a negyedét eszi meg *in der minne, als dú himelsch mûter irem zarten kindlin Jesusein epfelli gab ze essen*,[39] félreismerhetetlen az ezt a motívumot oly gyakran mutató egykorú Mária-képek inspirációja.
A megfeszített Krisztus leírásaiban jól felismerhető a feszületábrázolás párhuzamos képzőművészeti fejlődése. Hildegard von Bingen a *Scivias*ban szorosan támaszkodva az egykorú képi ábrázolásokra a feszület mellett Ecclesia alakját látja, amelyre Krisztus oldalsebéből sugárzik a vér.[40] Amikor Mechthild von Hackeborn *ad vulnus pedum* imádkozik,

29 Leben und Schriften der hl. Hildegard, kiad. L. Clarus (Samml. d. vorzügl. Mystischen Schriften aller kath. Völker, 8, 1854), I, 76.

30 Relev. Gert. et Mecht., i. m., I, 23 (cap. VI).

31 Phil. Strauch: Marg. Ebnerund Hinrich v. Nördlingen, 1882, 74, továbbá 22. Vö. ezzel Seuse: i. m., 174.

32 H. Seuse: i. m., 198.

33 Relev. Gert. Et Mecht., i. m., I, 56 (cap. XVIII).

34 Thomae Hermeken a Kempis opera omnia, kiad. M. I. Pohl, V (1902), 105 sk.

35 H. Seuse: i. m., 50.

36 Ph. Strauch: i. m., 87.: *nu han ich ain bilde der kinthait unsers herren in ainer wiegen*; ehhez még 90, ahol egy Bécsből küldött Jézus-képecskéről van szó.

37 Relev. Gert. Et Mecht., i. m., I, 192 (*Legatus divinae pietatis*, III,XXXI).

38 Vö. egy St. Florianból származó terrakottaszobrot: Fr. Kieslinger: Die mittelalterl. Plastik in Österreich, 1926, 13, 14. tábla.

39 H. Seuse: i. m., 25.

40 J. Ph. Schmelzeis: Das Leben und Wirken der hl. Hildegard, 1879, 371. Az ún. „Kis Hildegard-kódex"

akkor az egyes szám a lábak egy szöggel való rögzítésére utal.[41] Abban az elképzelésben, amely alapján Seuse Krisztus kereszthalálát leírja – és amelynek a „misztikus keresztekkel" való kapcsolatára Clemen és Pinder felhívták a figyelmet[42] – döntő a jelentősége a kereszten függő nehéz test lecsuklásának,[43] az egykorú képzőművészeti feszülettípushoz hasonlóan, miközben Kempis Tamásnál Krisztus úgy jelenik meg a kereszten, mintha kínpadra lenne feszítve, *quasi pellis in modum extensa tympani, ut omnes compagnes membrorum tuorum dissolverentur et omnia ossa possent distincte dinumerari*.[44] Ezekben a szavakban is a 15. századi feszületeket látjuk magunk előtt a kinyújtott karokkal, a megfeszülő testtel, a kemény inakkal, kiálló csontokkal. A befolyásolás módjának kérdését itt nem vizsgálhatjuk közelebbről. Ehhez szükséges lenne a misztikus beszámolóknak, az ima- és prédikációirodalomnak a pontosabb feldolgozása. Bizonyára feltehető, hogy a befolyás kölcsönös volt; valószínűleg általában az irodalmi megfogalmazás jelenik meg először – ahogyan Pinder a Pietával kapcsolatban bizonyította, és ahogyan a Krisztus–János-csoport esetében is megmutatkozott –, majd ez utólag konkretizálódik a képi megformálásban, amely azonban ismét visszahat az ellenkező irányba, és meghatározza a vízió formáit.[45] – Ezekkel az utalásokkal csak a képi motívumok és a misztikus vallásosság közötti képi motívumokat igyekeztünk felmutatni, melyek lehetővé teszik, hogy a kép jelentését is ebből a szellemi beállítódásból kiindulva magyarázzuk.

A misztikus vallásosság számára a kép mindenekelőtt külső kultusztárgy a kontemplációhoz, *materia meditandi*. A kép szemlélésekor, a figyelemnek a képi tartalomra való koncentrációjakor, a képet telítő érzésekkel valóegfeszült foglalkozásból vagy a képi jel által bemutatott képzetből kiindulva a belső érzékek *ein ungewonlich ufgezogenheit*be (Seuse) kerülnek, lángra gyúl a képzelőerő, amely a képi tartalmat odaadó, affektív átélésben eleveníti és jeleníti meg. Folignói Szent Angéla beszámolói hatalmas, megrázó érzésélményekről

vonatkozó miniatúrája is a hagyományos elrendezést mutatja. Der hl. Hildegard v. Bingen Wisse die Wege, Scivias, kiad. M. Böckler, 1928, 14. tábla, 172.

41 Relev. Gert. et Mecht., i. m., I,XVIII, 57.

42 P. Clemen: Die got. Monumentalmalerei der Rheinlande, 1930, Textbd., 61; W. Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss. (Handb. d. Kunstw.), I, 96.

43 H. Seuse: i. m., 210.

44 Thomas a Kempis: Opera, i. m., 114. Ennek az elképzelésnek régebbi irodalmi előzményei vannak *cum me cruci clavis affigerent et omnia membra mea distenderent ita, ut ossa mea et viscera dinumerari possent, tota mea divina virtute attraxi animas eorum …* (Mechthild von Hackeborn, Relev. Gert. Et Mecht., i. m., II, 53 [I,XVIII]).

45 A képzőművészet és a misztika összefüggéseiről szóló irodalom egyáltalán nem kielégítő, a régebbi meghaladottá vált a művészettudomány új orientációja után, az újabb többnyire egyes kérdésekre irányul. A. Pelzer: Deutsche Mystik und deutsche Kunst, 1899; E. Hintze: Der Einfluß der Mystiker und die ältere Kölner Malerschule, 1901; E. Lüthgen: Die Wirkung der Mystik in der Kölner und niederrheinischen Bildnerei des vierzehnten Jahrh., Monatsh. für Kunstw. 8 (1915); W. Passarge: Das deutsche Vesperbild des Mittelalters, 1924; M. Grabmann: Die Kulturwerte der deutschen Mystik des Mittelalters, 1923, a „Deutsche Mystik und deutsche Kunst" című fejezettel; Helene Bryda: Meditationes vitae Christi und ihr Verhältnis zur bild. Kunst, Diss. Wien 1926 (kézirat).

szólnak, melyeket a feszület látványa váltott ki belőle: „amikor Krisztus szenvedésének ábrázolását láttam, alig tudtam talpon maradni, láz fogott el, és megbetegedtem”.[46] A misztikusok revelációiban újból és újból megfigyelhetjük, hogyan vegyülnek össze a képi és fantáziabeli képzetek, hogyan megy át a kép szemlélése a látomásba, amelyben a kép maga is cselekvővé válik, és aktív kapcsolatba lép a szemlélővel. Amikor Kempis Tamás azt az útmutatást adja, hogy *accede igitur intrepide ad crucem, crucis affectuose tange imaginem, ardenter amplecte, firmiter tene et devotissime osculare*, akkor a szemlélés, az érintés, az átkarolás, a csókolás a reális képre vonatkozik. Ennek képzete azonban rögtön átcsap a Golgota-jelenet fantáziaképébe, ugyanis így folytatja: *Illic te prosterne, ibi iace terrae, a cruce non recede, ut saltem de destillante sanguine unam guttulam merearis accipere, ut verba de cruce loquentis audire, seu agonizanti in fine coastare*.[47] Ezt csak egy lépés választja el attól, amikor a látomásban a kezek elválnak a kereszt szárától, és Krisztus lehajol az imádkozóhoz, ahogyan azt Clairvaux-i Szent Bernátról, Szent Hedvigről, Szent Liutgardisról, Folignói Szent Angéláról és Magarethe Ebnerről írják, és ahogyan azt Würzburgban egy furcsa, a keresztfától eloldott karú, 14. század eleji feszület ábrázolja (5. kép).[48] Ilyen képzetek előidézéséhez azonban nincs is szükség plasztikus ábrázolásra. Gertrud von Hackeborn arról számol be, hogy egyszer áldozás után egy *crucifixus depictus in folió*n – nyilván egy imakönyv miniatúráján – látott az oldalsebből sugarakat kiindulni.[49]

A képi tartalom jelenvalóvá és elevenné tételével ugyanakkor a szemlélőben is belső átváltozás megy végbe. A *contemplatio* fokozott fantázia-gyakorlatában, a *sancta imaginatió*ban, a belső élménynek való fenntartás nélküli odaadásban az imádkozó maga is az újra átélt események szereplőjévé, sőt magává az ábrázolt személlyé válik. Seuse így a feszület láttán azt kéri, *ein iekliches liden soll mir geistlich in gedruket werden*;[50] Folignói Angéla úgy érzi, hogy a kereszt lelkének belsejében van, és maga is „mintegy a Megfeszített fájdalmaivá változik át”,[51] Eckhart mester pedig azt követeli meg az erőteljes imától, „az ember minden tagja és ereje, szeme és füle, szíve és szája és minden érzéke vegyen részt benne, és ne maradjon abba addig, amíg az imádkozó nem érzi úgy, hogy egyesülni akar azzal, aki jelen van előtte …”.[52] Realisztikusabban fejezi ezt ki a barokk, amikor Angelus Silesius így énekel: „A legnemesebb ima az, amikor az

46 Der hl. Angela v. Foligno Geschichte und Unterweisung, kiad. J. H. Lammerz (Mystische u. ascet. Bibl. 5, 1851), 41. – A compassio azonban természetfeletti öröm- és gyönyörérzetbe is átcsaphat: „Amikor egyszer a szenvedés szemeivel a feszületre és a megfeszítettre néztem, a lelkemet hirtelen tüzes szeretet lobbantotta lángra, úgy, hogy testem tagjai is nagy örömmel és gyönyörrel érezték azt.”, 146. Hasonlóan Marg. Ebner: i. m., 47, 77.

47 Thomas a Kempis: i. m., 116.

48 W. Pinder: Mittelalterl. Plastik Würzburgs, 1924^2, XXI. tábla.

49 Relev. Gert. et Mecht., i. m., I, 68 (I,V).

50 H. Seuse: i. m., 196.

51 Angela v. Foligno: i. m., 70.

52 Pfeifer: i. m., 544.

imádkozó bensőleg átváltozik azzá, aki előtt térdepel".[53] Az elmerülés aktusában az áhitatos szemlélő szubjektuma maga formálódik át egy másik lényeggé, a kép közvetítésével egy érzéken túli transzcendens léttel kerül kapcsolatba, részesedik abban, egyesül vele. Ez az alapgondolata Krisztus követésének avagy az *imitatio Christi*nek – és az apácakolostorokban ennek megfelelő *imitatio Mariae*nek –, amely a ferences misztikától és Pseudo-Bonaventura meditációitól Eckharton, Ludolf von Sachsenen, Seusén keresztül Kempis Tamásig a középkor egész vallásosságát uralja. A stigmatizációban érzéki kifejezést kap az az elképzelés, hogy egy jel rányomásával az ember maga válik Krisztus képévé. Seusénál és Margarethe Ebnernél is rendre visszatérnek a stigmatizációs látomások – a megfeszített szeráfi megjelenését nyilvánvalóan Szent Ferenc-képek határozták meg –, az esedezés az öt *Minnezeichen* megadására. A szubjektív átváltozásnak ebben a szellemi folyamatában a kép csak eszköz és közvetítő. Jelentősége kettős sajátosságában rejlik: egyrészt reális tárgy, másrészt valami érzéken túlinak, szelleminek a szimbolikus jele. Realitása révén a szellemi látomás megjelenítésének az eszköze. Ahogyan a fából faragott keresztet a testi szemekkel lehet látni, kézzel meg lehet érinteni, át lehet karolni, meg lehet csókolni, mellhez lehet szorítani, éppolyan valóságosnak, testinek éreztetik benne Krisztus jelenléte, amelyre szimbolikus jelként utal. Eközben – éppúgy, mint az érett középkorban – az ábrázolás naturalista hasonlóságának, realisztikájának nincsen jelentősége. Jellemző erre a képfelfogásra, hogy a kép helyett egy puszta szimbólum is lehet a meditáció tárgya.

Lényeges, hogy itt – ahogyan a gyerekjátékban is – annak a realitása, amit a tárgy képvisel, önmagában nem objektív, hanem a szubjektív élményben rejlik. És tényleg a gyermeki babajátékhoz hasonlóan hat, amikor Margarethe Ebner elbeszéli, ahogyan a gyermek Jézus képét kiveszi a bölcsőből, mert éjszaka „rosszul viselkedett", és nem hagyta aludni, az ölébe veszi és beszél vele, a csupasz keblére fekteti, hogy megszoptassa, és megrémül, amikor „szájának emberi érintését" érzi.[54] És erotikus-patologikusba megy át ez a játék, amikor elbeszéli, hogy éjszakánként egy életnagyságú fa feszületet visz az ágyába és a testére fekteti azt.[55]

A kép a késő középkor számára is jel és jelölés marad. „Az érzéki, a dologi" a misztikus számára sem „azonos az érzék felettivel, a szellemivel; a látható, a megfogható csak jele és záloga a láthatatlannak, az isteninek, de nem is puszta árnyéka egy magasabb realitásnak, hanem maga is realitás".[56] Mégis a szemlélőnek a képhez való, különös, szubjektív, érzésszerű viszonya az alapja annak, hogy a képzelőerő és az érzelmi élet feléledését fokozhatják a realista vonások, hogy tehát van hajlam a realisztikára. Valamiféle naturalista realisztikához – ami semmiképpen sem pleonazmus – ennek nincs köze. Teljesen félreérti az úgynevezett misztikus

53 Fr. Heiler: Das Gebet, 1920, 286.

54 Ph. Strauch: i. m., 87, 89 sk.

55 Ph. Strauch: i. m., 21.

56 Fr. Heiler: i. m., 322.

kereszteket az, aki egy reneszánszos, ábrázoló realizmushoz méri azokat. A realisztikus jelleg abban áll, hogy a feszületek Krisztus emberfeletti szenvedésének egyes jelenségeit, amelyek a meditációban a szemlélődés tárgyaiként szolgálhatnak, reálisan és szemléletesen kell, hogy megjelenítsék. Azonban ezek a realisztikus részletformák megint csak szimbolikus jelek, amelyeket a teljes figura egy összszimbólummá fog egybe. A részletek realisztikája így kapcsolódik össze egy átfogó stilizálással. A boroszlói Krisztus teste templomból származó feszületen, amely a „misztikus keresztek" csoportjába tartozik,[57] a famagra felhelyezett fonalakból kialakított, kidagadó erek szabályos rombuszornamenst adnak ki, a sebek pedig mintegy mustraként, egyenletesen vannak szétszórva a testen.

Az irodalom és a képművészet vallási-misztikus megnyilvánulásai közül a késő középkor szellemi magatartásának csak egy, jóllehet lényeges jelenségéből indultunk ki, amely számunkra azonban szimptomatikus jelentőségű, éppen mert a kor bizonyos tendenciáit kiélezetten mutatja. Itt ismét fel kell vetni a kérdést, hogy vajon a képfelfogás szellemi struktúrájának, amelyet éppen ezen a területen irodalmi tanúvallomások segítségével világosabban ki lehet mutatni, van-e általános jelentősége a kor szellemi habitusára nézve, és hogy következésképpen az eredményeket – óvatosan és megszorításokkal – a képművészet más területeire, akár a profán művészetre is ki lehet-e terjeszteni. Mindenekelőtt a középkori képmás problémája kerülhetne új megvilágításba a realitásjellegére vonatkozó vizsgálat révén.[58]

A barokk mind a műtárgynak a nézőhöz való viszonyában, mind a – katolikus és protestáns – miszticizmus vallásosságának erősen szubjektív jellegében sokszor hasonló alaptendenciákat mutat, mint amilyeneket a késő középkorban találtunk. Éppen ezek az egyezések teszik szükségessé a korfüggő különösség tisztázását, az eltérő vonások szembeállítását és kidolgozását. Itt szintén szimptomatikus példákból indulnánk ki, amelyeket úgy kell megválasztani, hogy hasonló problémákat vessenek fel, mint a középkori fejlődésből vett példák.

Kifejezetten barokk formai invenció a nap alakú monstrancia. Az ostya tartójaként funkcióját tekintve az ereklyetartóval azonosítható; az ostensorium késő középkori formája valóban a *theca turritá*ból fejlődik ki, amely ereklyetartó funkcióban a 11. század elejéig visszakövethető.[59] A barokk a torony alakú gótikus monstranciával egészen új formát állít szembe. A vizsgálatra válasszunk különösen pregnáns példát, mint például Känischbauer és

57 E. Wiese: Schlesische Plastik, 1923, XLV sk. tábla. – Dagobert Frey: Der Mystiker-Kruzifixus im Breslauer Diözesan-Museum, Schlesische Heimatpflege 1, Breslau 1935.

58 Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, Röm. Jb. f. Kunstgesch. 3 (1939), 3. – A képmás realitásproblémájának „a műtárgyról mint teremtésről és jelképről" szóló, tervezett munkámban szándékozom egy vizsgálatot szentelni.

59 St. Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien, Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 54 (1892), 188.

Stegner 1699-es monstranciáját a prágai Loretto-kincstárban (7. kép).[60]
A tartóedény formája itt is, mint a trieri Szent András-ereklyetartó esetében csak azzal a reális tárggyal öszefüggésben kap értelmet, amelyet magába foglal. A lunula üveg tartója kör alakjával teljesen igazodik az ostya formájához; mint edény teljesen a háttérbe húzódik. Maga az ostya alkotja a képi kialakítás középpontját; belőle mint eucharisztikus értelemben Krisztus testéből indulnak ki a keskeny felhőkoszorút áttörő, aranyfényű sugarak; a Legszentebb mintha maga fénylene természetfeletti erővel. Az ostya konkrét realitása itt is egységbe kapcsolódik a sugárkoszorú képszerű ábrázolásával, és a képszerű itt is a reális tárgy jelentésére és transzcendens lényegiségére utal; azonban az összekapcsolódás jellege és ezzel a kép realitásértéke alapvetően különböző. Tisztán külsődleg nézve ez abban mutatkozik meg, hogy az érett középkori ereklyetartó esetében a tárgy egyáltalán nem volt látható, és egyáltalán nem is volt szükséges láthatóvá tenni, mivel az összekötés nem reálisan, hanem csak gondolatban és képzetként jött létre. Itt azonban éppen a látható, reális összekötés a lényeges. A kép nemcsak utal a transzcendens lényegiségre, hanem ábrázolja is azt annak csodás hatásában. Ez a képben ábrázolt hatás ugyanahhoz a realitásszférához tartozóként van elgondolva, mint maga a konkrét tárgy, amelyből kiindul. A kép esztétikai realitása a megjelenés szintjén azonosítva van a vele összekötött tárgy konkrét realitásával. A kép a valósággal való, művészileg megbonthatatlan összekötése által vonódik be abba. Ezzel a képnek a tárgy természetfeletti lényegiségére való vonatkozása is más lesz. A trieri Szent András-ereklyetartó vagy az ostyatartóként használt érett középkori eucharisztikus galambok esetében a forma szimbolikusan jelöli a tartalmat. A barokkban a természetfeletti a képben közvetlenül jelenik meg, amennyiben a kép a természeti világban való csodás kihatást teszi érzékelhetővő, amennyiben magát a csodát ábrázolja.
Világosabban kitűnik a kép különös realitásviszonya ott, ahol az ember maga – mint realitás – lép kapcsolatba a képpel. A salzburgi St. Peter patenáját is szemlélhetjük ebből a nézőpontból, amennyiben a celebráló pap, aki a miseáldozatkor tartja a – képi jelek által egyúttal az Utolsó vacsora asztalává avatott – patenát, ezáltal az apostolok közösségébe felvettként jelenik meg. Ezzel a barokk hajós szószéket állíthatjuk szembe. A Lukács-evangélium verse alapján (*ascendens in naviculum Petri docebat turbas*, Lk 5,3), amelyet a krakkói Krisztus teste templom szószékén lehet olvasni,[61] a szószék testét hajóként, a hangvetőjét vitorlaként és kötélzetként alakították ki. Felső- és alsó-ausztriai szószékeken (Traunkirchen, Fischlham, Tautendorf) még Péter és Krisztus vagy két apostol életnagyságú, színesen festett, tehát naturalisztikusan ható alakjai is ott állnak. A prédikátor tehát közöttük jelenik meg, és így velük azonos jellgűként, mintegy maga is tanítványként Krisztus és az apostolok körében. A pap reális alakjával való összekötés által maguk a figurák is reális jelenvalóságot nyernek el. De fordítva ő is bevonódik, részesévé válik egy természetfeletti világnak, amely a képben csodás

60 Jos. Weingartner: Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, 1926, 240.
61 Dagobert Frey: Krakau, 1941, 92. tábla.

módon megjelenik. Hasonló a helyzet a sziléziai és csehországi cethalas szószékekkel, amelyeken a prédikátor Jónás prófétaként jelenik meg a leviathán szájában.

Luca della Robbia és Donatello énekeskarzatain is benső kapcsolat van az éneklő és ujjongó angyalok ábrázolása és a kórus között, amennyiben a reális ének az ábrázolással egy fölérendelt egységben kapcsolódik össze, amennyiben a kórus által bizonyos mértékig a mellvéden látható angyalokat halljuk énekelni, de ez még nem azonosítja az énekeseket az angyalokkal. A realitásszférák alapvetően különbözőek maradnak.

A realitásviszonyoknak ezt a szimptomatikus példákon felmutatott alapstruktúráját ismétcsak alkalmazhatjuk a képnek az architektúrához való viszonyára, és ezzel általánosabb, átfogóbb megfogalmazáshoz juthatunk el. Induljunk ki a barokk epitáfiumból és annak az építészeti térhez való viszonyából, például a római S. Lorenzo in Lucinában a Capella Fonseca esetéből. Az oltár két oldalán négyzetes fülkékben az elhunytak portrébüsztjei vannak elhelyezve, amelyek a mellvédre támaszkodva, imájukból az oltárra felpillantva jelennek meg. Ennél az elrendezésnél a döntő mozzanat nem csak az, hogy – mint erre már sokszor felhívták a figyelmet – a figurák kilépnek a keretből, és ezzel részt kapnak a néző teréből, hanem hogy a téren átnyúlva kapcsolatba kerülnek az oltárral. Imádkozók ők, akik a kis oratóriumablakokból az oltárra pillantanak, és részt vesznek a misén. Hasonló a Cornaro család tagjainak az elhelyezése a római S. Maria della Vittoriában. Azt, hogy ez az értelmezés tényleg megfelel a művész felfogásának, Bernini ismert kijelentése bizonyítja a Saint-Denis-i királyi sírhelyhez készített tervéről, amely szerint az elhunyt királyok erkélyeken ülő képmásait úgy kell elhelyezni, hogy „a templom főoltárára pillantsanak”, és a látóterükben legyenek az ott végzett „ceremóniák és imák”.[62] Így vesznek részt az istentiszteleten a római S. Gesú e Maria karzatain lévő elhunyt házaspárok; így imádkozik Esterházy hercegprímás az ereklyetartó oltár előtt áhitatosan elmerülve Raffaell Donner pozsonyi Alamizsnás Szent János-kápolnájában; Osterhofenben a divatosan öltözött donátorpárok így pillantanak le a templomablakok előtti erkélyről (13. kép).[63] Azzal, hogy az elhunytak képmásai a reális építészeti térben jelennek meg, és viszonyba lépnek a miseáldozattal, ezzel azonos realitásszférába sorolódnak be. Imádkozók ők a templomtérben, akárcsak mi.

Az elhunyt a képben való reális jelenléte révén, amely az oltár előtt „örök imádásban” mutatja, azoknak a kegyelmi hatásoknak a részeseként is jelenik meg, amelyek kiindulnak az oltártól a szent miseáldozat alatt. Így már a bourges-i Saint-Chapelle-ben is Jean de Berry herceg és felesége a maradványaiknak szánt tumba mellett, a főoltár két oldalán, a Notre-Dame la Blanche előtt térdelve vannak ábrázolva, a képben és csontjaikban kétszeresen jelenvalóként. Valószínűleg burgundiai befolyás alatt áll Leonhard (?) von Görz gróf életnagyságú, polikróm,

62 Tagebuch des Herrn v. Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, ford. H. Rose, 1919, 243.

63 Ennek furcsa késő középkori előfutárai IV. Károly és felesége figurája a mühlhauseni Mária-templom kereszthajójának erkélyén. W. Pinder: Die deutsche Plastik des 14. Jhs., 1925, 87. tábla.

viasz portréfigurája St. Sigismund im Pustertalból, az egyetlen fennmaradt ilyen jellegű példa, amely egy régi rajz tanúsága szerint eredetileg *ex votó*ként, egy nagy fali konzolon térdelve, az oltár felé fordulva volt elhelyezve, kalapja előtte hevert. (15. század harmadik negyede; ma az innsbrucki Ferdinandeumban.[64]) Az istentiszteleten az alapító reális jelenlétének a képzetét éppen a viaszplasztika realisztikája emeli meg, ahogyan az ugyanebben az időben firenzei votívfigurákon is szokásban volt – a SS. Annunziata templom ilyen, részben igazi hajjal és ruhákkal ellátott figurák valóságos viaszszobor-kabinettje volt. A nápolyi dóm *soccorpó*jában Oliviero Carafa kardinális úgy jelenik meg, mintha éppen most emelkedett volna fel a *sedia episcopalis*ról, „hogy hosszan utána csúszó palástjában letérdeljen az imapadhoz", a Szent Januarius értékes ereklyéjét rejtő főoltár előtt örök imádatba kövülve (12. kép). Nem egyedül a nézőre tett illuzionisztikus hatás az, ami meghatározza az ábrázolás realitásjellegét, hanem a misztikus képzet is, hogy az ábrázolt részesül a szobor realitásából – a szobor nemcsak ábrázolás, hanem ő maga.[65]

A kép realitásának a világ konkrét dologiságával és a szemlélő létével való hasonneműsége azonban a realitásviszonynak csak az egyik oldalát mutatja. A már a túlvilághoz tartozó elhunytaknak a jelenvaló feltűnésében is egy másik, szupernaturális világgal kapcsolódik össze a szubjektív valóság, az evilág. Érezhetően közrejátszik itt az a gondolat, hogy egy közösséget alkotunk a halottakkal, mégpedig kettős értelemben: utalásként a halál utáni örök életre és figyelmeztetésként, hogy rendeltetése szerint minden élő amahhoz a birodalomhoz tartozik. Világosabban és iszonytató borzadályba fordulva fejeződik ki ez az érzés Giovanni Batt. Ghisleni építész síremlékén a S. Maria del popolóban. A kripta terének rácsozott *fenestrellá*jából tekint ki a plasztikus megformálású, életre kelt csontváz, hogy az élőkkel együtt részt vegyen az istentiszteleten. Efölött azonban az élő képét látjuk, tiszteletre méltó, a középkori szokásnak megfelelő alakban. Jellemző, hogy már az eltérő ábrázolásmód mutatja, hogy egy másik realitásszférához tartozik: míg az imádkozó csontváz a valóság része, addig az élő ábrázolása valóban „kép", egy portré, amely az alsó figura plasztikus formájától már a festészetben való kivitelezése által is különbözik. Ovális keretben mintegy a falra függesztve, az oltárral nem lépve kapcsolatba, az elhunyt korábbi testi kinézetét kell dokumentálnia. És mégis, a barokk még ezt a képmást is igyekszik megeleveníteni, úgy, hogy egy kivágott sablonra van festve, és ezzel mintegy színes plasztikaként hivatott hatni, miközben a feliratban a festészet, a szobrászat és az építészet egy műben való egyesítésére vonatkozóan még a művészetek *paragoné*jának régi reneszánsz *concettó*ja hallik át.[66] Teljesen barokk a két kép

64 Südtirol (kiállítási katalógus), Innsbruck 1946, 26. sz. (Leonhard gróf vagy elődе, Johann). A mű tudományos feldolgozása még várat magára.

65 Az „örök imádás" problémáját e dolgozat első változatának a megjelenése (1934) után behatóan és mélyenszántóan tárgyalta Leo Bruhns „Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. u. 18. Jhs." című tanulmányában (Röm. Jb. f. Kunstg. 4 [1940], 253).

66 *Picturae, sculpturae et architecturae / triplici in pugna nulli daturus palmam / iudex non integer scissus in partes.*

alatti feliratok szövegezése: *neque hic vivus, neque illic mortuus*. Ha az élet nem igazi élet, ha a halál nem igazi halál, akkor feloldódik az élet és a halál közötti határ, megszűnik az ellentétességük. Ez ugyanaz a gondolat, mint amely Don Juan de Palafox művében, az „Egy papi karácsonyi pásztor útileírásában" allegorikus megformálást kapott. A vándor egy lovon ülő, pompásan öltözött nőt lát, akinek a barettján egy gyémánt van „az Élet" felirattal. Azonban „a Világosság", a vándor kísérője, elmagyarázza neki, hogy ez mégiscsak a Halál. „Hogyan? a Halál?", mondtam, „mégiscsak úgy tűnik, hogy ő az Élet …" „Az is", felelte a Világosság, „aminek ő tűnik, ugyanakkor ez nem akadálya annak, hogy a Halál is legyen, az élet ugyanis rejtett halál".[67] Ez a *quiproquo*, amelyben eldöntetlen marad a kérdés, hogy miben rejlik az igazi realitás, felettébb jellemző a barokk realitásfelfogásra.

Miközben a Cappella Fonsecában, a Cappella Cornaróban vagy a Gesú e Mariában az elhunytak képi ábrázolási a térbeli viszonyaik révén elevenné és jelenvalóvá válnak, mintha velünk azonos térben vennének részt az istentiszteleten, addig egy másik példa, a brühli kastélykápolnáé ennek a megfordítását mutatja.[68] Miután Cuvillié tanácsára elhatározták, hogy lebontják az egyik középkori kerek toronyban kialakított kápolnát, 1743-tól 1755-ig erre a célra alakították át az egykori ferences templom gótikus, 1493-ban felszentelt épületét, és a poligonálisan záródó szentély záradékához oratóriumot építettek a választófejedelem számára, amelyet egy folyosó kötött össze a kastéllyal. A szentélyben Balthasar Neumann egy baldachinszerű oszlopos építmény alatt szabadon álló oltármenzát létesített, amely fölé magas talapzaton emelkedik az Angyali üdvözlet szabadon álló szoborcsoportja. Emögött gazdagon faragott, aranyozott keretben kerek tükröt helyeztek el, amely a templomtér tükörképével azt a látszatot kelti, mintha egy kapcsolódó, mély térbe pillantanánk be (8. kép). A tükör előtt, tehát mintha egy ablakban szabadon lebegne, sugárkoszorúban ragyog fel a Szentháromság szimbóluma. Már ez az illuzionisztikus hatás is ízig-vérig barokk. Ha azonban eltávolítják a tükröt, akkor tényleg az oratórium kerek ablaka látható mögötte: a ceremónia alatt a Szentháromság helyén, az oltár fölött az imádkozó választófejedelem jelenik meg, mint egy arany keretbe foglalt eleven kép, a templomlátogatók valóságszférájából kiemelve, mintha egy másik világból szállt volna le, és mégiscsak testi valóságként, amilyen a szemlélő maga is. A két valóságszférának ez az egyidejű elválasztása és áthatása azonban még tovább fokozódik. Az oltárnak kettős mensája van, egy a gyülekezet háza felé, egy pedig az oratórium felé, amelyet a tabernákulumfelépítmény eltakar. Így ugyanazon az oltáron egyszerre két misét tarthattak. A választófejedelem a gyülekezet ceremóniájában nem vett részt. Az a mise, amin a részvételét, az imádkozását látja a gyülekezet, emennek számára láthatatlan marad. Csak titokzatosan

67 A következő kiadás alapján idézem: Don Juan de Palafox: Geistliche Schriften, Frankfurt 1709, 188.

68 Ed. Renard és Fr. Gr. Wolff-Metternich: Schloß Brühl, Jahresg. d. D. Vereines f. Kunstwiss. 1934. – Fr. Gf. Wolff-Metternich: Die ehemalige Franziskaner(Schloß)kirche zu Brühl und ihre Instandsetzung, in: Jb. d. Rhein. Denkmalpflege, 10/11 (1934), 93. További közléseiért e helyütt is köszönetet szeretnék mondani Wolff-Metternich gróf úrnak.

szűrődnek át a pap szavai, a csengettyűk világos hangjai. Olyan, mintha a gyülekezet az áttört oltárfalon keresztül egy másik templomtérbe pillantana, és figyelemre nem méltatott nézőként lesné meg a választófejedelmet a magánkápolnájában, aki azonban ismétcsak mint egy vízió jelenik meg, Isten helyett a hívők tekintete előtt. A valóság és jelenés, reprezentáció és intimitás, földi és transzcendens közötti lebegés az, ami a sajátosan barokk érzéstartalmat kiteszi. A brühlihez hasonló elrendezés – szintén Balthasar Neumann műve – található a Bonn melletti Kreuzbergen.

A korábban a síremlékművészet egyes példáin mutatottak alkalmasak az általánosításra. Az érett barokkban a plasztikus képi ábrázolás a reneszánszhoz képest valóban más viszonyba lép az építészettel. Ott a szobrászat vagy a fülke lehatárolt terébe, a bekeretezett reliefmezőbe van utalva, vagy egy építészeti tagozat helyére lép, és bizonyos építészeti funkciót vesz át, például egy támasztó vagy koronázó tagozatét. A képi tartalom és az építészeti funkció realitásszférája kettéválik. A barokkban a figurális szobrászat önállóan, azonos realitásigénnyel lép fel az építészettel szemben, benépesíti a primér módon ott lévő építészeti teret, mint a belépő látogató, szabadon és függetlenül látszik mozogni a térben és a plasztikus építészeti formákon. A S. Andrea del Quirinaléban a tituláris szent a presbitérium előtt szabadon lebeg a térben, hasonlóképp az oltárfülke oszlopai előtt az angyalok a boroszlói Szent Erzsébet-kápolnában. A puttók a párkányokon szerteszét lézengenek, játszanak és tornáznak. A Vatikánban, a Sala ducaléban a *portieré*t emelik magasba, amelynek az ajtónyílás lezárása a feladata. „Az emblémák és az imprézák megelevenednek és konkretizálódnak; a címerállatok felébrednek heraldikus merevségükből, elhagyják a pajzs bűvkörét, és az egész épületen kezdenek garázdálkodni, ahogy például a Barberini-pápa méhei a Szent Péter templom oltárbaldachinján vagy a síremlékén”.[69]

Ahogy a figurák az építészet realitáskörébe vonódnak be, úgy egyúttal az építészet is kivetkőzik a konkrét realitásából, és egy transzcendens, természetfeletti létbe fordul át, melyhez ama mennyei szellemek tartoznak. Világosan megmutatkozik ez a S. Maria in Trasteverében lévő Cappella Avilában, ahol szabadon a térben repülő angyalok tartják a kupola laternáját.[70] Ez az elképzelés a legerőteljesebb, legátfogóbb kifejezését a boltozatfestmények mennyei vízióiban találja meg, ahol – akár a keresztény mennyországról, akár az antik Olymposról van szó – egymásba folyik a templomi és a mennyei tér, egyesül és összeolva a földi és a mennyei világ. A döntő ismét az, hogy az architektúra és a kép közötti határ elmosva és érvénytelenítve jelenik meg: a plasztikus architektúra a festettbe megy át, a figurális ábrázolások az architektúra fölé tolódnak és átmetszik azt, úgyhogy a reális térben látszanak lebegni. Az építészeti és a képtér illuzionisztikus módon egy oszthatatlan egységgé válik, és így ugyanazzal a realitással rendelkeznek, miközben újból meg újból bizonytalanná válik, hogy emez a földi vagy a

69 D. Frey: Beiträge zur Geschichte der Barockarchitektur, Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch. 3 (1924–25), 103.

70 Reprodukciója: A. E. Brinckmann: Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrh. in den roman. Ländern (Handb. d. Kunstwiss.), 70, 71. kép.

mennyei szférában keresendő-e, hogy a mennyei lényeg ereszkedett-e le a földre, vagy pedig a földön túli mennyei tér víziójának tekintendő-e az egész templomépület. Ebbe az illuzió-térbe azonban be van vonva a szemlélő és még inkább az áhitatos hívő is – ez a művészet ugyanis neki, nem pedig az esztéta számára készült. Reális élményként éli meg a mennyei víziót, az egész építészeti térrel együtt egy magasabb, földöntúli szférába ragadtatik el.

Ebben, ahogy már a nap alakú monstrancia is megmutatta, a fényszimbolika jelentős szerepet játszik. Ez a középkor számára is ismert, mindenekelőtt költői formában. Azonban a fény képzőművészeti felhasználásának módja lényegesen különbözik a középkorban és a barokkban. A középkori üvegfestészetben, miként láttuk, kikapcsolták a természetes fény beesését, az ablak magától fénylő fallá válik, amelynek nincs köze a külső tér nappali fényéhez. A barokkban a fény nyalábokban tör be kintről a térbe; az ablakokban a fény szinte szétrobbantja a tér anyagi burkát. Az ablakok a belső teret most tényleg kapcsolatba hozzák a külső térrel és azon túl a végtelenséggel. Azonban a térbe beáramló fény művészeti szempontból mégsem természetes fényként van elgondolva. A természetfeletti tartalmú képi ábrázolással való összekapcsolása révén maga is transzcendens erők kiömléséve értelmeződik át. Nem feltűnő, mégis igen jellegzetes részlet, hogy a bajorországi Sandizellben a mellékoltárok fölötti kerek ablakok bélleteiben plasztikus sugárkoszorút helyeztek el, úgyhogy a természetes fény a fény képi ábrázolásába megy át, az ablak szilárd, anyagi keretezése pedig egy fényjelenséggé oldódik fel.[71] Naturalisztikus nézőpontból egy természetes „világítóudvar" művészi ábrázolásáról lehetne beszélni. A fény hatásának ezen alapuló fokozása azonban egyúttal a fénynek is természetfeletti jelentést kölcsönöz. Elég ha csak ugyaneben a templomban Egid Quirin Asam főoltárára pillantunk: a csavart oszlopok között, amelyek körül kis felhőcskék lebegnek, egy nagy ovális ablakot látunk, amelynek vakító fényessége egy arany sugárkoszorúba megy át, amely átmetszi, helyesebben mondva átragyogja a párkány reális architektúráját. A sugárkoszorú itt is közvetlenül az ablak beüvegezésénél kezdődik, és átvonul a lekerekített bélleten. A fénymező közepén az áldó Szent Péter alakja jelenik meg, melyet távolnézetben szinte felfal a fény; tiarával koronázott feje körül megint egy arany sugárkoszorú lebeg, mintegy szabadon az ablak előtt, tehát materializálódott fényként, amely magából a figurából látszik kiindulni (9. kép). Bőven van hasonló, általánosan ismert példa. Egyre-másra azt látjuk, ahogyan a képi ábrázolás fényjelenségét a természetes fény fokozza, ahogyan például a Szentlélek galamb formájában, sugárkoszorúban, aranyozott, üvegezett ovális ablak előtt jelenik meg, amire Bernini *Cathera Sancti Petri*je a legnagyszerűbb és fejlődéstörténetileg a legjelentősebb példa. Itt sem csak a fényhatás fokozásáról van szó, hanem a képi tartalom esztétikai realitásának összekötéséről a fény konkrét realitásával, az ábrázolás megvalósításáról és egyúttal a realitáshatárok érvénytelenítéséről.

A barokk és a középkor különbsége világosan kitűnik, ha ezt a jelenséget összehasonlítjuk a schwarzrheindorfi Krisztus színeváltozásával; mindkét esetben ugyanazzal a művészeti

71 Ad. Feulner: Bayerisches Rokoko, 1925, 36. és 167. kép.

feladattal van dolgunk – egy transzcendens fényjelenség képi megjelenítésével –, és ugyanazzal a próbálkozással, hogy a képet kapcsolatba hozzák a reális napfénnyel, és ezáltal fokozzák a realitáshatását. Míg azonban a középkor az ablak fényét és Krisztus képét – egyszerű, ámde annál erősebben átérzett objektivitással – tisztán különválasztva, jelképesen vonatkoztatja egymásra, addig a barokk azon igyekszik, hogy a csoda eksztatikus átéléséből kiindulva, a kép és a természet különböző jellegű realitásszféráinak összeolvasztásával közvetlenül jusson el a vizionárius tartalom ábrázolásáig.

Arról, hogy ez nem csak a képművészeteknek az építészettel való összekapcsolódására érvényes, hanem ugyanilyen módon a festészet autonóm területeire is, Rembrandt fényszimbolikájára pillantva bizonyosodhatunk meg. Itt is döntő a fényjelenség kettős értelme: ha a Louvre 1648-as Emmaus-képét vesszük példának (14. kép), akkor világosan megmutatkozik a különbség a hasonló témáknak mind a reneszánszszerű, mind a középkori ábrázolásaihoz képest. Krisztus abban a pillanatban, amikor a kenyér megtörésekor felismerik a tanítványok, isteni lényegiségének erejéből maga látszik fényleni, emellett azonban ábrázolva van a természetes fény beesése is egy láthatatlan ablakból: tehát a természetes és a természetfeletti fény egymás mellett jelenik meg. Amikor Raffaello ilyen különböző fényhatásokat fest, például a Szent Péter megszabadításán – de ugyanez érvényes Geertgen tot Sint Jans Születés-képére is –, akkor a fénytípusok a fényforrás egyértelmű megadásával, egyszersmind eltérő színükkel vannak jellemezve. Rembrandtnál az ablakból a térbe beáramló napfény Krisztusra vetül, aki így mintha a fényárban fénylene fel. A csodás jelenést teljesen természetes történésként is elképzelhetnénk, amely csak a tanítványok átélésében nyer természetfeletti jelentést; és mégis ez a szubjektív élmény, a vizionárius látomás a képben magában van adva, megvalósítva, objektiválva azzal, hogy a fénysugarak láthatóan Krisztusból indulnak ki. Így végső soron eldöntetlen marad, sőt az kell maradjon a kérdés: Krisztus valóban magából fénylik-e, vagy csak a hirtelen betörő napfényben, sőt nem természetfeletti jellegű-e ez a napfény maga? Ki merné meghatározni azt a határt, ahol véget ér a természet, és a csoda kezdődik, hiszen a természet maga van tele a csodával. Rembrandt más Emmaus-ábrázolásaira alapvetően ugyanez érvényes, csak – Rembrandt fejlődésére jellemző módon – enyhe elmozdulás figyelhető meg az egyik vagy a másik realitásszféra hangsúlyozása felé. Az André-Jacquemart gyűjtemény korai képén Krisztus mintegy vizionáriusan növekvő alakjában és a fényben egyaránt erősebb hangsúly kerül a csodás elemre. A Louvre későbbi (1661 körüli) Emmaus-képe túlmegy az 1648-as festményen a fény beesésének konkretizálásában, mert itt az ablak is ábrázolva van. Hiányoznak a Krisztus fejéből kiinduló sugarak is. És mégis, Krisztus csodás fényköddel körülvéve jelenik meg. Azonban a csodás atmoszféra immár a tanítványokat is átfogja, az egész teret, minden konkrét valóságot, és ez feloldódni, megfogható testiségét elveszíteni látszik benne. Ha 1629 körül egy olyan csoda ábrázolása jelent meg, amely reális emberek szeme előtt, földi környezetben játszódik le, ha akkor két világnak éppen az ellentétén volt – a tanítványokon látható ijesztő hatás révén is – a hangsúly,

akkor most az egész földi világ, az emberekkel együtt válik csodává. A belső feszültség megszűnt: a tanítványok maguk is félelem és aggodalom nélkül, nyugalmas szemlélődéssel vesznek részt a természetfeletti létben. Hasonló a reális és a mennyei fény közötti viszony a Templomban való bemutatást ábrázoló 1649-es rézkarcon, ahol a szentlélek egy a térbe betörő fénysugárban jelenik meg (15b kép), vagy az 1644-es Mária-ábrázoláson (15a kép), ahol az ablakon keresztülsugárzó, lemenő nap mint egy nimbusz ragyogja körül Mária fejét. E. Mâle találóan jellemzte a barokk szentábrázolás ellentétét a középkorival szemben: *c'est le halo lumineux, qui, dans l'art du XVIIe siècle, auréole la tête des saints et remplace le nimbe*.[72]

A képi ábrázolásnak ez a szubjektiválása, amely a nimbusszal felismerhetővé tett – és annak formájával jellemző módon az élők és a holtak között is különbséget tevő – szentség vagy kiemelt státusz objektív jelének a helyébe a személyes vizionárius élmény természetfeletti jelenését helyezi, kétségtelenül mutat bizonyos belső rokonságot a késő gótikával – amely ráadásul a nimbuszról a sugárkoszorúra váltás útját is egyengette –, mint ahogy a késő 16. és a 17. század a misztikus vallásosság új világkorát is elhozta. A barokkban is új jelentőséget nyer a kép mint a meditáció tárgya, amely felgyújtja az érzésekkel telített benső élményt. Ezt nem is érzékeltetheti más világosabban, mint a *Trattato della pittura e scultura d'un teologo e d'un pittore* furcsa közlése, amely szerint IX. Ince portréhűen lefesttette magát a halottas ágyán, hogy nézhesse a képet, amikor nehéz döntéseket kell hoznia.[73] A barokk misztika formájában is felismerhetők az általánosan elterjedt jelenségeken túlmenő, belső kapcsolatok a középkorral: így Szent Ignác *exercitia spiritualiá*ja nem más, mint a késő középkori *imitatio Christi* újraformálása, így éled újjá a jegyességi misztika katolikus és protestáns oldalon is, Keresztes Szent Jánosnál és Szent Teréznél, Angelus Silesiusnál és Zinzendorfnál is.

A nyílvesszőtől való megsebzettség vizionárius motívuma, amelyet Szent Teréz Bernini általi megformálása tett híressé, ismételten megtalálható a középkor német és itáliai misztikájában. Folignói Szent Angéla Krisztus szenvedésének megpillantásakor úgy érzi, hogy „metsző nyilak fúrják át".[74] Mechthild von Hackeborn azt beszéli el, hogy a kereszt közepéből éles aranysugár indult ki, amely áthatolt a lelkén,[75] Margarethe Ebner pedig így számol be: *darnach schiusset se ez mir an ain geschosse in das hertze*.[76] Azt, hogy a barokkhoz hasonlóan a középkorban is komplex érzések lengik ezt be, melyekben szerelmi mámor olvasztja össze a fájdalmat és a gyönyört, a félelmet és a sóvárgást, meglepő világossággal kap hangot Gertrud von Hackeborn revelációinak egyik helyén: *Et ecce tu aderas velut ex improviso infingens vulnus cordi meo in his verbis: Hic confluat tumor omnium affectionum tuarum; verbi gratia: summa delectionis,*

72 E. Mâle: L'art religieux après le concile de Trente, 1932, 152.

73 Trattato della pittura e scultura da un teologo e un pittore, 1652, 279.

74 Die hl. Angela von Foligno: Geschichte und Unterweisungen, i. m., 132.

75 Relev. Gert. et Mecht., i. m., cap. XXV; II, 167.

76 Ph. Strauch: i. m., 54. – Szimbolikusan fejezi ezt ki Mechthild von Magdeburg, nála a *minniglich* képzetével kapcsolódik össze: Deutsche Mystiker, II (1911), 65.

spei, gaudii, doloris, timoris, caeterarum affectionum tuarum stabiliantur in amore meo.[77] A *devotio moderna* spanyolországi bevezetésének – ami Don Garcia Jimenes de Lisneros montserrati apátnak tulajdonítható, és az ő *Ejercitatorio della vida espiritual* című művében (1500) kapott irodalmi lecsapódást – a jelentőségére, valamint Ludolf von Sachsen *Vita Christi*jének Loyolai Szent Ignácra gyakorolt hatására Heinrich Böhmer mutatott rá.[78] Miközben ezeket a vallási jelenségeket középkori szellemi tendenciák újjáéledéseként is szemlélhetjük, amely jellemző módon párhuzamosan halad egy szinte az egész Nyugaton megfigyelhető, gotizáló stílustendenciával, aközben a barokk misztika jelentékeny különbségeket is mutat, amelyek fontosak a problémafelvetésünk szempontjából. Alapjában véve nem arról a kérdésről van szó, hogy van-e – és ha igen, mennyiben – különbség magában az eksztázis és a vízió pszichés átélésében, hanem arról a jelentőségről, amelyet tényszerű megnyilatkozásként tulajdonítanak ezeknek, és arról a formáról, amelyben a róluk szóló vallomások ábrázolják őket.

Amikor Avilai Szent Teréz klinikai pontossággal írja le a látomásait és az elragadtatásait, akkor ezt mindenekelőtt az élmény realitását bizonyítandó teszi. A lélek állapotait tartózkodás nélküli őszinteséggel, szigorú tárgyilagossággal és iskolázott pszichológiai önmegfigyeléssel mutatja be. A vallomásai azzal a szándékkal fogalmazódtak, hogy mintegy jegyzőkönyvet, dokumentumot állítsanak ki az isteni kegyelemben részesült ember Istennel való misztikus érintkezéséről. A szent újból meg újból megkísérli, hogy az *arrobiamento* állapotában átélt kimondhatatlan érzéseket legalább közelítően körülírja az érzéki észlelésre való összehasonlító hivatkozásokkal. Teréz ilyen állapotban Krisztus közelségét érzi. „Úgy tűnt nekem, mintha Jézus Krisztus mindig mellettem jönne, de mivel nem a képzelőerő által létrehozott vízió volt ez, így nem tudtam valamilyen meghatározott alakban látni őt. Nagyon határozottan éreztem, hogy mindvégig a jobb oldalamon állt. … Ha azonban azt mondanám, hogy olyan ez, mint amikor valaki sötétben van, és nem látja a mellette álló másikat, vagy mint amikor valaki vak, akkor ez sem lenne igazán pontos. Biztosan van ezzel valamelyes hasonlóság, de nem sok; mert olyankor az érzékeinkkel érezzük a másikat, halljuk beszélni vagy menni, vagy beleütközünk. Nem is sötétséget látunk, hanem az Úr olyan módon jelenik meg a lélek számára, amely jóval világosabb a napnál”.[79] Hasonlóak, még ha egyszerűbbek és konkrétabb irányultságúak is, Loyolai Szent Ignác beszámolói a Ludovico Gonzalesnek diktált életrajzában: így például egy hosszú böjt után a hallucinációjában egy evésre feltálalt húsdarabot látott maga előtt, „olyan tapintható tisztasággal, mintha csak a testi szemével érzékelte volna”.[80] A realisztikus leírásra éppen a jelenések határozatlansága igen jellemző:

77 Rel. Gert. Et Mecht., i. m., lib. I, cap. V; I, 69.

78 Heinr. Böhmer: Loyola u. d. deutsche Mystik, in: Ber. über die Verhandl. d. Sächsischen Akad. d. Wissensch. zu Leipzig 73 (1921), 1. Heft.

79 Das Leben der hl. Therese von Jesu, hg. v. G. Schwab, 1869³, 306–307.

80 Die Bekenntnisse des Ignatius v. Loyola, hg. v. H. Böhmer, 1902, 22; vö. ezzel szemben Seuse poétikus elbeszélését a gyermek Krisztusról, aki a hosszú önmegtartóztatás után egy kosárka gyümölcsöt, más

amikor „Krisztus emberi természetét” vizionárius módon meglátta, akkor „az alak, amelyet eközben észlelni hitt, … egyfajta fehér test volt, nem nagy és nem kicsi. Az egyes testtagokat azonban nem tudta megkülönböztetni”.[81] Ugyanezt a pszichológiai beállítódást mutatják a francia női misztikusok – Armelle Nicolas, Jeanne Marie de la Mothe-Guyon, Elie Marion – vallomásai.[82]

A középkori misztikusok is ismételten hangsúlyozzák a vízióik őszinteségét és valódiságát, de ezek az ő számukra mégis főleg a megnyilatkozás eszközei, a megismerés természetfeletti formái. A régebbi misztikában ez különösen szembetűnő. Hildegard von Bingennél a valódi vizionárius élmények alig hüvelyezhetők ki az allegorikus képek közül. Nála sokkal inkább az inspiráció állapotairól van szó, semmint a vizionárius látomásról. Maga is elismeri, hogy nem került elragadtatásba (*in exstasi*).[83] Az egyik víziónál, amikor tüzes fényt lát leereszkedni az égből, így ír: „Egy szempillantás alatt feltárult nekem a Szentírásnak, nevezetesen a zsoltároknak, az evangéliumoknak és az Ó- és Újtestamentum többi könyveinek az értelme és az egzegézise”.[84] A fény képe itt is inkább az intuitív megismerés allegorikus kifejezése, nem pedig vizionárius jelenés. A spontán megértés hasonló élményét említi Hildegard egyik, Clairvaux-i Szent Bernáthoz írt levelében.[85] A *Scivias* könyvében a víziókat bizonyosan nem vizionárius élményekként kell felfogni; irodalmi ábrázolóeszközök ezek, nagyszabású allegorikus képek, amelyeknek az a célja, hogy szemléletessé váljanak bennük a legmélyebb, kimondhatatlan vallási igazságok. Ezt azok a pontos értelmezések bizonyítják, amelyek rendszeresen követik az összes képet, és mindig felölelik az összes részletet is, amelyekben először élményszerű vonásokat feltételezhetnénk.[86]

A 13. és 14. századi tanúságtételek sokkal szubjektívebbek, az alapvető karakterük azonban ugyanaz marad. A víziók leírásai sokkal inkább költői képekkel, poétikus hasonlatokkal, merész metaforákkal érnek fel. A költészet, az allegória és a valódi vizionárius látomás soha nem választható külön világosan, egymásba folynak azáltal, hogy a víziót hasonlatként állítják be, költői formát adnak neki, és allegorikusan értelmezik. Az „Örök Bölcsesség” könyvecskéjéhez írt bevezetőjében Seuse kifejezetten azt mondja, hogy hasonlattal él, és mégis, szerzetestársa víziójának ezután következő leírása ugyanolyan jellegű, mint a saját vizionárius élményei és jelenései.[87] Szent Birgitta revelációiban a látomások drámaian felépített eszkatologikus jelenetekké válnak, amelyeken világosan felismerhető az Apokalipszis

alkalommal egy kis korsó vizet hoz; i. m., 31, 49.

81 Bekenntnisse, i. m., 24.

82 M. Buber: Extatische Konfessionen, 1909.

83 Leben u. Schriften d. hl. Hildegard, i. m., Leben, cap. VIII, 49; előszó a *Liber divinorum operum*hoz, J. Ph. Schmelzeis: i. m., 396.

84 Leben d. hl. Hildegard, i. m., cap. I, 41.

85 Briefe der hl. Hildegard, i. m., 192.

86 J. Ph. Schmelzeis: i. m., 319; Der hl. Hildegard v. Bingen Wisse die Wege, hg. v. M. Böckler, 1928.

87 H. Seuse: i. m., 198.

ösztönzése; Mechthild von Magdeburg *sponsa*-misztikájának képi nyelve pedig már a profán szerelmi költészetből vett kölcsönzései révén is elárulja poétikus jellegét.

Vessük össze Szent Teréz egy pokolbéli víziójának bemutatását a hasonló középkori leírásokkal! A barokk típusra a hagyományos képek és allegóriák hiánya jellemző; a leírás inkább egy patologikus állapotéra hasonlít. A bejárat olyannak tűnt nekem, mint egy hosszú, szűk sikátor, mint egy nagyon alacsony, sötét, szűk kemence. A talaj olyannak tűnt, mint egy sáros, elhagyott pocsolya … a végén egy falon volt egy mély luk, olyan mint egy fiók, amelybe belenyomva láttam magam. Ahhoz képest, amit ott éreztem, a látvány szinte még élvezet volt. Egyáltalán nem túlzás, amit mondok … Ebbe a fali lukba dugva az embert megrémíti a falak borzasztó látványa, és összenyomja, folytogatja minden, ami ott van”.[88] Hildegard pokla apokaliptikus képi nyelven kifejezett teológiai-skolasztikus gondolati építmény;[89] Mechthild víziója szemléletesebb és érzésekkel telítettebb; érezni vélhetünk valamit a dantei plaszticitásból és térbeliségből, de lényegét tekintve ez a vízió is szimbolikus költészet.[90]

Szent Teréz eksztatikus állapotaiban is megjelennek az átélés erotikus formái, például a nyíllal szívét átdöfő angyal víziójában. Azonban míg Mechthildnél szerelmi jelképekben kifejezett poétikus rajongásról van szó, addig Teréz egy valóságosan átélt jelenést mutat be. Kifejezetten biztosít arról, hogy az angyalt „testi” alakban látta, és szigorú tárgyszerűséggel teszi hozzá: „Ezt nem látom általában, hanem csak igen ritkán”.[91]

A középkorban látott és költött képi szimbólumokkal van dolgunk, a barokkban a lelki élmény realitásával. A víziók ezen eltérő felfogása és jelentése az oka a másfajta képi ábrázolásuknak.[92]

A középkorból a képi vízió-ábrázolások két olyan ciklusa ismert, amely valószínűleg magára a revelációk szerzőjére megy vissza: a Hildegard von Bingen *Scivias*ához,[93] illetve a Seuse életrajzához[94] készült miniatúrák; a keletkezési koruk által megszabott nagy stíluskülönbségek ellenére közös bennük, hogy a képek csak a szimbolikus képi összefüggések szemléletes kifejtését nyújtják.

A barokk arra törekszik, hogy a víziót történeti eseményként, reális folyamatként ábrázolja, a művész eközben lehetőség szerint szorosan követi a beszámolót. Annak érdekében, hogy növeljék a vizionárius jelenés realitását, a színhelyül szolgáló földi teret, a szent emberi természetét annál realisztikusabban jelenítik meg. Teljes nyomatékkal azt kell hirdetniük:

88 Das Leben d. hl. Theresia v. Jesu, i. m., cap. 32, 388–389. Hieronymus Bosch és Pieter Brueghel képi motívumaira is gondolni lehetne, azonban egy efféle befolyás ellen szól a pokol zsivajának teljes hiánya.

89 J. Ph. Schmelzeis: i. m., 326 (*Scivias* I,2).

90 Deutsche Mystiker, II, 105–106.

91 Das Leben d. hl. Theresia v. Jesu, i. m., 346.

92 A nemzeti különbségekre, amelyeket természetesen figyelembe kellene venni, itt nem térhetünk ki. Azt azonban, hogy a jelzett különbségek esetében nem például a germán és a latin nemzeti jelleg ellentétéről van szó, a középkori itáliai női misztikusok lényegében azonos jellegű tudósítási bizonyítják.

93 Der hl. Hildegard v. Bingen Wisse die Wege, hg. v. M. Böckler, 1928, reprodukciókkal.

94 Reprodukciók Bihlmeyer kiadásában.

amilyen igaz és valóságos ez a dohos, komor cella, ez a meggyötört ember az elnyűtt ruhájában, olyan igaz és valóságos ez a mennyei jelenés is, amely leereszkedett hozzá. Különösen a spanyol festészetben válik hangsúlyossá ez a kontraszthatás és vele együtt ez a realizálási tendencia. Enyhe hangsúlyeltolódásokkal azonban Nyugaton a barokk minden nemzeti játékmódjának a sajátja.

A tárgyilagos leíráshoz hasonlóan a kép is bizonyos dokumentumértéket kap, amelynek révén a folyamatnak a néző általi átélését kell hogy erősítse és szilárdítsa. Paleotti kardinális a *de sacris et profanis imaginibus* szóló írásában (1594) azt követeli – és ehhez kapcsolódik a teológus és a festő traktátusa –, hogy a szenteket lehetőség szerint a valódi, természetes kinézetükhöz hasonlóan fessék meg. Ennek megerősítésére azt is elbeszélik, hogy olyan szentek, akik maguk is hangsúlyt helyeztek a természethű ábrázolásukra, víziókban jelentek meg a művészeknek.[95]

95 Trattato …, i. m., 188; vö. 241: az invenció *novitá*jának mint a hagyomány meghamisításának elutasítása.

Hans Sedlmayr

Az építészet mint ábrázolóművészet

(1948)

I.

1937-ben jelentette meg Heinrich Zimmer heidelbergi tudós *A hindu templom szimbolikájához* című tanulmányát.[1] Ebben a következőket olvassuk: „Az épületek nem igénylik, hogy bármit is elképzeljünk: funkciójuk kimerül abban, hogy egy belsőt elkülönítsenek egy külsőtől, és egyszersmind megóvják azt. De a hindu templomok [lényege] nem merül ki ebben a célszerűségben: ábrázolásokként [Schilderungen], előképek másolataiként jelentést [Sinn] hordoznak" – vagy, hogy az alábbiakban még megalapozást kívánó megfogalmazást megelőlegezzük: olyan műalkotások, melyek az ábrázoló művészethez tartoznak. „Mahabalipur kősziklából kifaragott templomai, így közöttük Dhararaja-ratha (7. századi) temploma (47. kép) a maga sokemeletes, sziklából kifaragott, ernyőszerű [Doldenstande] tetőzetével, egymás fölé rétegezett dekoratív épület- és tetőzónáival, melyeknek patkóíves ablaknyílásaiból üdvözültek (*ghandarva*) tekintenek ki: *mindez egy teraszos mennyei város plasztikus ábrázolása, azon isten túlvilági szférájában, melynek kultikus képe alant a cellában található.* Az ilyen templomokat *rathá*nak (avagy *vimaná*nak), azaz szekérnek nevezik. Lebegő szekérvilágok, melyekben az istenek és a hozzájuk fölemelkedett üdvözültek lakoznak, azon lakhelyek mintája szerint, melyekkel a védikus bevándorlás korszakában a vándorló árják Indiába érkeztek. A sziklából faragott avagy faragott kövekből emelt, szekérszimbolikát tükröző templomok mellé, ezek mobil testvéreiként állíthatók azok a gigantikus fa felvonulási szekerek, mozgó épületek, melyeket az ünnepek alkalmával mint megannyi faragott frízzel és szoboralakkal teljesen beborított templomot fellelkesült zarándokok serege vontatott."

Ha Zimmer szerint egyrészről „a világszekér eme régi leltári darabja" a védikus-árja vallás hozzájárulása „az őt befogadó későbbi hindu-indiai keverékvalláshoz, másrészről Meru, a centrális világhegy (zikkurat-templomokon felismerhető sumér-babilóniai képzetével rokon, 45. kép) ideája viszont az árja bevándorlást megelőző korszak óindiai kozmológiájából ered. Ez utóbbi a hinduizmus összindiai panteonjába az egyetlen hegy körül teraszosan elterülő isteni paradicsom előképeként talált utat."

---

[1] Heinrich ZIMMER: *Zur Symbolik der Hindutempel.* Forschungen und Fortschritte 13 (1937), 134–136.

„A hindu templomok építészetén az istenek túlvilági szférájának képzeteiként a világszekér és a világhegy uralkodik, melyek az istenség földöntúli tartózkodási helyének földi másaként funkcionálnak."
„Annak a templomcellának az építészeti típusa, amely egy isteni teraszos város szoborrengetegéből emelkedik ki, és amelyet a régi nyeregtetős ház koronáz (ld. Bhimaratha, Ganesharatha Mahabalipurban), előképe a dél-indiai óriás templomkomplexumok számtalan magasba szökő kaputornyának vagy bejárati templomának (gopura). Itt a kezdetek bábszerű merevsége lélegzetelállító, tajtékzó dinamikába vált: ama világlátszat csillámló szétáradásának színjátékába, mely majáját szféráról szférára bontakoztatja ki a megfoghatatlan földöntúli forrásból, és legalsó rétegével azt a teret hozza létre, melybe a zarándok belép."

II.

1938-ban jelent meg a tanulmányait a Bécsi Iskola, ezen belül Julius von Schlosser körében végzett Lothar Kitschelt írása, amely a kora keresztény bazilikának a mennyei Jeruzsálem ábrázolásaként való értelmezésére tett kísérletet.[2] A jelentős tárgyi tudás és szakirodalom-ismeret birtokában, módszertanilag körültekintően és tárgyközeli szemlélettel véghezvitt kísérlet talán hevesebb általános elismerést váltott volna ki, ha még határozottabban választotta volna külön a bazilika mint kora keresztény kultuszépület *keletkezésének*, illetve ennek fejlődése során hozzánövő ábrázoló funkciójának [darstellende Sinn] kérdését. Nehezünkre esik elfogadni – teszi hozzá Kitschelt –, hogy már a 3. század bazilikái – márpedig a jelenlegi kutatás erre a századra teszi az ókeresztény bazilikák keletkezési idejét – a Mennyei Város ábrázolásai lehettek. Ez az értelmezés [Sinngebung] inkább a legkorábban is csak a konstantinoszi időket követő belső stílusuknak felel meg, és első virágkoruk nyugaton az I. Damasus neve által fémjelzett korban, keleten pedig a theodosianusi korszakban kereshető.
A fenti szükséges kronológiai szűkítésektől eltekintve azonban Kitschelt érvelése teljességgel sikeresnek tűnik számomra.
Kitschelt elsőként azt bizonyítja, hogy az az elképzelés, miszerint az épület maga – nem csak a benne összegyűltek közössége – a Mennyei Várost testesíti meg, a korabeli, kivált a patrisztikus irodalomban teljesen megszokott volt. A szerző által hivatkozott forráshelyek bőségéből csak néhány lényegeset emelek ki. Eusebius ismert, 314-ben, Tyrusban tartott templomszentelő beszédében a bazilikát a „Seregek Ura városának, a mi istenünk városának" nevezi. Hasonlóképpen beszél az egyik legkiemelkedőbb bazilikáról, a jeruzsálemi Szent Sír templomáról: „éppen a Megváltó sírja felett épült meg az új Jeruzsálem, ama régóta híressel szemben, melynek teljes pusztulással kellett bűnhődnie lakói istentelensége miatt". Jeruzsálemi Kirill ugyanezen sírtemplomban tartott katekézisei egyikében a fenti Jeruzsálemet

[2] Lothar KITSCHELT: *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*. München, 1938.

egyenesen a katolikus templomépület megkülönböztető jegyeként állítja szembe az eretnekek kultikus építményével. Ugyanígy ünnepli majd mennyei Jeruzsálemként a fehér Kolostor bazilikáját a közép-egyiptomi Sohag mellett maga Senute apát, akinek irányítása alatt 430 és 440 között a szóban forgó épületet emelték.
„Ha az ilyen megnyilatkozásokat önmagukban szemléljük – mondja Kitschelt –, úgy nem sokat jelentenek. Csak az egyház fogalmával, a liturgiával és a templomépület *ecclesia*ként való megnevezésével" – és tegyük hozzá, az utóbbi új keletű, a Krisztus-Király képzetére koncentrált ikonográfiájának kialakulásával – „összefüggésben válik nyilvánvalóvá, hogy a Mennyei Város-képzet már a 4. századtól" – Kitschelt nézete szerint már a 3. században is – „kötelező és nemzetek feletti érvénnyel bírt". Különösen a templom-alapkőletétellel és a templomszenteléssel kapcsolatos liturgia, illetve a kora kereszténység távoli időszakára visszautaló „Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio…" kezdetű himnusz alkalmas a szóban forgó érvelés alátámasztására.
Az az elképzelés viszont, miszerint a templomépület a Mennyei Jeruzsálem képe, nem kapcsolható össze a kora keresztény templomépület kinézetével, ugyanis a Jelenések Könyvében leírt Isten Városa semmi hasonlóságot nem mutat a bazilika alakjával. Itt Kitschelt bizonyítani kezdi, majd be is bizonyítja, hogy a bazilika alakja egy késő antik városkép lényegi kivonataként fogható fel, és ténylegesen így fogták is fel. Ebben az összefüggésben a homlokzat késő antik városkapuknak, a hosszház az antik városok tipikus, csarnokok árkádjai övezte útjainak [Arkadenhallenstraße], ott, ahol van, a mellékhajókkal bővített kereszthajó (melyet mindazonáltal meg kell különböztetnünk a keresztháztól) az antik város decumanusának felel meg, a diadalív az út vonulatába beillesztett késő antik diadalívnek [Triumphbogen und Ehrenbogen], végül pedig a szentély – elhelyezkedése szerint – a város főépületének. Megannyi alakjában, mint centrális épület, *triconcha* vagy [út, épületbelső, átrium főtengelyére merőlegesen elhelyezkedő] terem [Quersaal], a trónterem tipikus formáit veszi át. Az oltár Krisztus trónja, az oltárcibórium pedig nem más, mint a trónt is jelentő *kibórion*.
Ezek szerint tehát a bazilika genetikailag egészen más gyökerekből kialakult alapformája utóbb az antik város tipikus vonásainak *interpretatio christiana* szerinti átértelmezésében él tovább.
Annak lehetőségét, hogy a Mennyei Jeruzsálemet egy késő antik város képében lássuk meg, a Santa Pudenziana közismert mozaikja már önmagában is képes bizonyítani. Hogy ott, a Krisztus trónja mögött ábrázolt épülettel a Mennyei Jeruzsálemet kívánták megjeleníteni, azt senki nem vitatja. Ez az épület azonban egy késő antik város több tipikus eleméből áll össze, melyek között egy olyan árkádos csarnokoktól körülvett szigma alakú tér is látható, mint amilyen a madabai terv tanúsága szerint a valóságos Jeruzsálemben is volt. Természetesen a mozaikképen az egyes elemek kiválasztását és összetételét más elvek határozták meg, mint egy architektonikus „képmás" [Abbildung] esetében.
Kitschelt tézisét azonban nézetem szerint a templomépületek 4. században kialakult új keletű ikonográfiája támasztja alá a legerőteljesebben. Most nem a Jó Pásztor alakjában megjelenő

Krisztus mint Megmentő a központi motívum, melynek a többi képet értelemszerűen alárendelik. Nem is Krisztus mint az Igaz Bölcsesség Tanítója – az a vezérmotívum, amely megannyi szarkofágon, katakomba-festményen és a Santa Pudenziana mozaikján is felismerhető. Hanem: Krisztus mint uralkodó. Ehhez a képzethez kapcsolódnak szervesen olyan más képzetek, mint a Mennyei Birodalom, a Mennyei Ország vagy Mennyei Város és a keresztény közösség mint az utóbbi polgársága. De ide tartozik a császárkultusz formáinak Delbrück[3] és Alföldi[4] által kimutatott átvétele is a liturgia részéről: a papi viselet, általában a keresztény kultusz tárgyi tartozékai. Mihelyst az apszisban a földgolyón trónoló Maiestas, a hosszhajóban pedig a „gesta dei" jelenik meg, már adott a kiindulópont ahhoz, hogy a keresztény templomépületet a Mennyei Város, a szentélyt (sanctuarium) pedig a mennyei trónterem képmásaként [Abbild] fogjuk fel. Mindezt annál is indokoltabban tehetjük, mivel a Mennyei Város-motívum 400. körül már az ún. városkapu-szarkofágokon is feltűnik.

A Mennyei Város képmásai az anyag szublimációja révén emelkednek a szokásos városok szintje fölé. Ezt az emelkedett szférát a pompás padlómozaikok, a falak aranyozott mozaikfelületei teremtik meg. Ez különösen a belsőket lezáró zónában szembetűnő. A díszes bazilikák nyitott fedélszékes tetőzetét belülről bearanyozták vagy kék alapon arany csillagokkal díszítették.[5] Eusebius szerint az ilyen aranyozott fedélszékek a hosszhajó egészét mintegy „fénysugarak fényében ragyogtatták fel". A felső lezárás ilyetén megoldásai minden mást felülmúlva járultak hozzá azon körülmény érzékeltetéséhez, hogy ez az út egy mennyei városhoz tartozik, bizonyára természetfeletti csillagos vagy arany égboltnak számítottak a világi utak felett látható természetes égbolttal szemben. Így kell értelmeznünk azt is, amikor Theoderik ravennai bazilikájával kapcsolatban egészen a 9. századig az „in coelo aureo" kitételt alkalmazzák, a páviai Szt. Péter templomot pedig később is „coelum aureum"-ként emlegetik.

III.

Hogy a keresztény kultuszépülettel a középkorban is a Mennyei Várost kívánták megjeleníteni, az régóta tudott. Az azonban, hogy a templomépületet az égi építmény másaként foghassuk fel, mindmáig nem sikerült, mégpedig azért nem, mert az előbbi valós és az utóbbi elképzelt kinézete között semmiféle „hasonlóság" nem található.

A kettőt összekötő köztes tag, mely a késő antikvitásban megvolt – és amelyre Kitschelt értelmezése is támaszkodhatott –, itt hiányzik, ugyanis a középkori város egészen másképp néz

[3] R. Delbrück: *Der spätantike Kaiserornat*. Die Antike VIII (1932).

[4] A. Alföldi: *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*. Römische Mitteilungen 1934.

[5] Walter Sackur: *Vitruv und die Poliorketiker*. Berlin, 1925.

ki, mint a késő antik, és nincs semmiféle *tertium comparationis* a templomépület azon formáihoz, melyeknek zöme a kora keresztény bazilikából származtatható.

Azon templomépületek kinézete alapján, melyekben a nyugati-északi egyházművészet újszerűsége a leglátványosabban bontakozik ki, vagyis a Karoling- és Ottó-kor például Centulával vagy a hildesheimi Szt. Mihály templommal szemléltethető típusának soktornyos, tornyokkal erődített épületei alapján a mennyboltnak egy olyan elképzelését kell feltételeznünk, mely az égi épületet várnak láttatja, vagy a Jelenések könyvének égi város-képzetéből éppen azt emeli ki, ami benne erődített jellegű, tornyokkal megerősített, várszerű. A mennybolt kinézetének ilyetén elképzelése bizonyítható. Így például akkor, amikor Wulfila gót bibliájában a „άγια πολις ίερουσαλημ”-fordulat „szent vár”-fordításával [weihe Baurg] találkozunk, a lorschi tűzvészről szóló ismert beszámolóban pedig a *Westwerk*et „castellum”-nak nevezik, vagy más forrásokban a *turris* és az *ecclesia* azonos jelentést vesz fel: „turris sive ecclesia”.[6] Otto Gruber figyelemre méltó kísérlete, hogy a *Westwerk*et a sötét hatalmakkal a harcot Mihály arkangyal irányítása alatt felvevő angyalseregek képzetéből vezesse le, egy másik, nevezetesen a szimbolikus szférában mozog.[7]

Ezzel szemben Adelheid Kitt egy igen bőséges epigrafikus anyag elemzésével részletesen bizonyította, hogy az Ottó-kori és román dómok nagyszabású koronacsillárait (43. kép) is a Mennyei Jeruzsálem képmásaiként kell felfognunk.[8]

Ezek a koronacsillárok – óriási, akár hat méternyi átmérőjű, nyolc vagy tíz tornyocskával díszített és számtalan gyertyát hordozó függő fémabroncsok – a Mennyei Városnak azon képzete alapján alakultak ki, melyet Ezékiel nyomán János evangélista Titkos Jelenéseinek könyve fejlesztett ki, egyes részképzeteiben *partes pro toto*, úgymint a falak, ezek kapui és tornyai, ezek őrei, az értékes nyersanyag, melyből készültek, a mennyei fény, végül az, hogy mindez az égből ereszkedik alá, melyet a szóban forgó csillárok fölött egy csillagokkal telefestett síkmennyezet vagy boltozat formájában kell hozzájuk képzelnünk. Olyan elemek is ábrázoló értelemmel [Darstellungssinn] bírnak, melyekről ezt eredendően fel sem tételeznénk: így például azok a gömbök, melyek azokon a helyeken, ahol az abroncsot tartó fémrudak egy feszes rendszert követve összekapcsolódnak, egykor gyertyák fényében ragyogtak. Kétségbevonhatatlanul biztosnak kell tartanunk a legnagyobb, az egész rudazatot összefogó gömb jelentését, miszerint ez magának az istennek szimbolikus ábrázolása. Az ilyen fényforrások keltette „vízió” az éjszakai vagy hajnali ünnepi istentiszteletek alkalmával keltette a legerőteljesebb hatást.[9]

---

6 Ld. Otto LEHMANN-BROCKHAUS: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien.* Berlin, 1938. Register.

7 Otto GRUBER: *Das Westwerk: Symbol und Baugestaltung germanischen Christentums*. Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft 1936, 149. skk.

8 Adelheid KITT: *Der frühromanische Kronleuchter und seine Symbolik* (publikálatlan disszertáció). 1944.

9 Itt jegyezném meg, hogy ezek a koronacsillárok a német művészet különös teljesítményének tekinthetők: az Ottó-korban keletkeztek, melynek szellemét a legerőteljesebb formában testesítik meg, prototípusukat pedig

Annak bizonyítása, hogy az ilyen művek ábrázoló funkcióval bírnak, annál is fontosabb, mivel a kétségtelenül még ma is széles körben elterjedt szkepszist segítenek leküzdeni. Ha a koronacsillárok nem hordoznának feliratokat, melyek – többnyire az „Urbs Hierusalem coelestis…" kezdetű templomszentelő himnusszal kapcsolatban – a legvilágosabb módon a Mennyei Város ábrázolásaként értelmezik ezeket a műveket, úgy minden valószínűség szerint a fenti értelmezést is elszántan vitatnák, miközben gazdag forrásanyag tanúsítja, hogy minden kétséget kizáró biztos alapon nyugszik.

IV.

1936-ban jelent meg a szerző azon kísérlete, hogy a gótikus templomépületet, a katedrálist a Mennyei Város képmásaként értelmezze,[10] melyhez a részletes megalapozást utóbb a Hans Hirschnek 60. születésnapjára dedikált *A katedrális költészeti gyökerei* című tanulmányom teremtette meg.[11]

A gótikus székesegyház is az ég, a második Paradicsom képmása. Az az égről kialakult kép szolgál alapul hozzá, amelyet az egyházi költészetben a 11. század végétől, illetve a 12. század elejétől fejlődött ki. Ez a kép az eget mint mennyei architektúrát, várost, várat avagy termet, „Isten fényudvarát" [Lichtgehäuse] ábrázolta. Emellett a 12. század kezdete óta egyre több, érzéki tulajdonságai önértéke okán keresett szemléletes elem kap hangsúlyt anélkül, hogy szimbolikus értelmüktől megfosztatnának: drágakövekből előállított világító falfelületek, a falak és tornyok kristálytiszta átlátszósága, a természetfeletti fénytelítettség, melyet semmiféle természetes fényforrásra nem lehet visszavezetni, az angyalok éneke és a várost átjáró édességes illat.[12]

Teljesen biztos, hogy ez az égről a költészetben kialakult kép időben nem követi, hanem megelőzi a katedrálisokat. Az építészet csak Dionüsziosz Areopagita fényesztétikájának hatása alatt, Saint Denis megépültével éri el az érzékiség ugyanezen szintjét.

Az építészet csak akkor gondolhatott a fénytől áthatott égbolt ilyetén képének ábrázolására, amikor kifejlesztette magából azokat a technikai eszközöket, melyeknek révén a román templomépületet megszabadíthatta súlyosságától és sötétségétől. Ennek a technikai találmánynak az előkészítése már a normann templomban megkezdődött. De ez utóbbinak az

valószínűleg maga Bernward von HILDESHEIM alkotta meg.

10 Rezüméje 1936-ban jelent meg a berni XIV. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus aktáiban.

11 Hans HIRSCH: *Die dichterische Wurzel der Kathedrale.* In: Festschrift für Hans Hirsch. Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung 14. Ergänzungsband. 1939. 275–287. Vö. bővített változatával: Uő: *Epochen und Werke.* I. Wien–München, 1959. 155–181.

12 Heinrich LICHTENBERG: *Die Architekturdarstellung in der mittelalterlichen Dichtung.* Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Heft 4, Münster i. W., 1931.

alapjellege, a szent józanság valami egészen más, mint a katedrális minden érzéket lenyűgöző poétikus közege.

Ezt a döntő lépést majd Ile-de-France-ban teszik meg. A 12. század derekán egy zseniális szellem előtt hirtelenjében világossá kellett válnia annak, hogy módjában áll a rendelkezésére álló eszközökkel – „per materalia ad immateralia” útján – a Mennyei Város látomását egy valóságos épület formájában az érzékek számára is megjelenítenie. Minden alapunk megvan arra, hogy feltételezzük: ez a szellem a nagy Suger volt. Az eszme gyújtó hatásúnak bizonyult. Ettől fogva világossá vált, hogy mi a cél. Páratlan következetességgel és egyre nagyobb tökéletességgel fejlesztették ki a megvalósítására szolgáló új eszközöket. Száz évvel később az a gondolat, melynek merészségéhez hasonlót a művészet egész történetében aligha találunk, szilárd formát öltött.

Az istentisztelet folyamatában misztikus módon a román dóm is mennyei Jeruzsálemmé változott. Csakhogy ez az átalakulás csak a szellem tekintete számára volt látható, mely az érzékek számára hozzáférhető dolgokon és képeken keresztülhatol, és ezeket az érzékfeletti, az elképzelhetetlen jelképei [Sinnbilder des Übersinnlichen, Unvorstellbaren] gyanánt, a „nem-hasonló hasonlóság” [unähnliche Ähnlichkeit] alapján ismeri fel. A katedrális csodaépülete azonban *láttatja* ezt az érzékfelettit: ennek a liturgia mélyreható változása felel meg, amely a mennyek százezernyi gyönyörűségét [Herrlichkeit] az érzékeken keresztül sejteti. Ennek csodálatos fénye – lux mirabilis – *látható* égi fény.

Míg az ókeresztény bazilika a Mennyei Városnak elsősorban város voltát kívánja ábrázolni, itt az égi architektúra mennyei jellegét érzékeltetik [ausgemalt wird] a legkülönbözőbb művészi eszközökkel. Ez utóbbiak azok a tulajdonságok, melyek irányába a költészetben már korábban is eltolódott a hangsúly.

Az említett vonások hol mennyei város, hol mennyei vár képévé állnak össze egy közös képzetben – ez utóbbira Reims kórusának külső oldala lehet a példa (44. kép), ahol a „várfal” pártázatán angyalok strázsálnak –, vagy akár egy mennyei teremmé, mint Poitou csarnoktemplomai esetében.

Ettől az új összművészeti alkotástól [Gesamtkunstwerk] elválaszthatatlan egy megújult ikonográfia, egy megújult liturgia és egy megújult zene.

A katedrális ilyetén, „a Mennyei Város érzékivé tételeként” való felfogása számtalan olyan mozzanatot tesz érthetővé, melyek egy immanens esztétikai megközelítés esetében szükségszerűen megmagyarázhatatlanok maradnának. Így mindenekelőtt az a törekvés, hogy a boltozatokat látszólag hordozó elemeket *még karcsúbbnak* tüntessék fel, mint az egyébként is karcsú, technikai szempontból ténylegesen hordozó elemek,[13] általában pedig mindaz, ami „nem igazi” [Unwahres] és „nem monumentális” [Unmonumentales]. Ez magyarázza a színes üvegablakok újabb felvirágzását és azt a körülményt is, hogy ez utóbbiakban éppen a mélyvörös és mélykék – a rubin és a zafír színei – dominálnak. De ez magyarázza az új

[13] Ezt már korábban is felismerte Auguste CHOISY: *Histoire de l’architecture*. II. Paris, 1899.

ikonográfiának és annak a képzőművészetnek az alapjellegét is, amely a katedrálissal együtt születik meg.
A különböző területekről származó rendkívül sokrétű és bőséges tényanyagból, mely a gótikus templomépület fenti értelmezését támasztja alá, itt csak néhányat mutatnék be.
A 12. és 13. század ún. Ádám-játékainak díszleteként (Vossler szerint) a Földi Paradicsomot, a Földet és a Poklot a katedrális homlokzata előtt építették fel, míg a templomépület maga, melynek mélyéből Isten szava felhangzott, a mennyországot jelenítette meg.
Az ifjabb Titurel a Grál templomát – ez már vitathatatlan – egy fantasztikussá növelt, teljes sokszöggé kiegészített katedráliskórusként írja le. Ez alkalommal a költő szeme előtt, mint maga hozzáteszi, a Mennyei Jeruzsálem lebegett, ami viszont nem más, mint egy katedrális.
Amikor van Eyck festményén Mária egy katedrális belsejében áll, az többek között azt is jelenti, hogy a „mennyekben" ábrázolták. A Mennyország kapuja még Memlingnél is érett gótikus formákban, gótikus templomkapuzatként jelenik meg. És amikor már a korszak legvégén Hieronymus Bosch a Paradicsomot kert alakjában ábrázolja, a Második Paradicsomot, az Új Eget [változatlanul] egy gótikus épület formájában láttatja.

V.

A fent bemutatott, újonnan feltárt esetek köre, ahol is az épületek ábrázoló funkcióval bírnak, olyan, már ismert régebbiekkel is bővíthető, melyekre csak röviden utalok.
Már az emberiség legrégebbi óriásépítményei, közöttük az uri sumér zikkurat-templom is (45. kép) az ábrázoló művészet alkotásai közé tartoznak. Ezeket az alkotásokat tévesen tartják tornyoknak. Tulajdonképpeni jelentésük már az emlékcsoport leghíresebb származékán, a babiloni „tornyon" is megmutatkozik: az eredeti eszme ugyan az Istenek Hegye, de kozmológiai értelemben: a hét szint, melyhez az egész zikkurattal azonos magasságú nyolcadikat kell a föld alatt elképzelnünk, a földalatti és feletti kozmosz képmása, a teraszokat pedig nyilvánvalóan hét egymásra tornyozott „égként" foghatjuk fel. A babiloni zikkurat esetében az egyes szinteket hagyomány szerint különböző színre festették. A legfelső szinten – „a hetedik mennyországban" – az istenség főtemploma áll, mely a maga részéről ősképe az egész épület lábánál emelkedő földi templomnak, melyben az emberek az istenség képét imádják, és ahol az istenség „megjelenik" előttük.[14] Az uruki főtemplom neve Escharra volt, ami a mindenség templomát jelenti.[15]

---

[14] Robert KOLDEWEY: *Das wiedererstehende Babylon* (1925). – Eckhard UNGER: *Babylon, die heilige Stadt, nach der Beschreibung der Babylonier*. Berlin, 1931.

[15] Eckhard UNGER: *Die deutschen Ausgrabungen in Warka und die antike Stadt Uruk*. Forschungen und Fortschritte V. (1929), 353.

Ugyancsak hasonló jelentés sejthető a maják, aztékok és perui utódaik templommal koronázott lépcsőzetes piramisai esetében (46. kép),[16] és ugyanez vár további kutatásra a hasonló (bár főtemplomot nem hordozó) egyiptomi emlékek esetében. Az indiai lépcsőzetes templomokon már találkoztunk vele (47. kép).[17] Innen veszik át a kelet-ázsiai pagodák is.[18]

Az óegyiptomi templom azt ábrázolta, amit mi a mi nyelvünkön túlvilágnak neveznénk. Ludwig Curtius kutatásai alapján az 5. dinasztia belső tereinek vezéreszméjeként egy különösen csodálatos rendszer rajzolódik ki: a padlózat a Föld (az oszlopok talpazatát barnára festették), melyből vízinövények vagy pálmák nőnek ki (a tektonikus voltukban is növényszerű oszlopok gazdag színezése is a természeti előképek visszaadását szolgálta), és ezek felett bontakozik ki könnyedén és szabadon – ugyanis a tagolatlan, kocka alakú abakusznak el kellett választania az oszlopfő látványától – a kék alapon arany csillagokkal, később nappal, csillagképekkel és repülő állati lényekkel díszített mennyezet alakjában megjelenített égbolt. Ez a szimbolika azonban nem esetleges, nem is egyfajta szellemdús, merőben poétikus ötlet: a kozmikus értelemben vett tér éppenséggel a világmindenségben ható istenség lakhelye, a Király és a hozzá visszatérő, illetve hozzá hasonlónak képzelt lelkek inkarnációja.[19]

A *mükénéi* kupolasír boltozata kétségtelenül 'ég' jelentéssel bír: a rajta látható fémrozetták a csillagok tektonikus képei.

A nagyszabású justinianusi templomépületek kozmikus jelentését korabeli írásos forrásokban olvasható ekphráziszok teszik maradéktalanul biztossá. A Hagia Sophia esetében Andreades részletesen bizonyítja: ennek kupolája az Ég, a Világmindenség képmása.[20] De ez a jelentés [Sinn] már a fent említett írásos bizonyítékok nélkül is, pusztán a művészeti teljesítményből is feltárható, ugyanis a főpárkány fölött az összes boltozat arany mozaikok fényétől ragyog, és lebegni látszik, márpedig az arany a fény-szférát jelöli. És ez a szóban forgó épületben zajló liturgiával való összefüggésben válik teljesen egyértelművé. Annak a térnek, melyben a bizánci istentiszteletnek helyet ad, a világmindenséget kell szimbolizálnia, mivel ez az istentisztelet végül is a világtörténelmet és annak értelmét jeleníti meg.[21]

Ez érvényes alapvetően a középbizánci és óorosz templomépületekre is.[22] Ezeken különösen világosan követhető az a belső összefüggés, amely az épület ábrázoló jelentését [abbildende

---

16 India „szimbolikus építészetére" vonatkozóan ld. Hans REUTHER szócikkét: *Wasmuths Lexikon der Baukunst.* III. (1931)

17 Robert HEINE-GELDERN: *Weltbild und Bauform in Südostasien*. Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens Bd. IV. (1930), 28. skk.

18 F. OEHLMANN: *Die Pagode im Rahmen der Denkmalkunst*. Forschungen und Fortschritte VII. (1932), 193. skk.

19 Ludwig CURTIUS: *Die antike Kunst.* (Handbuch der Kunstwissenschaft) I. 42.

20 G. A. ANDREADES: *Die Sophienkathedrale von Konstantinopel.* Kunstwissenschaftliche Forschungen I. (1931).

21 ANDREADES: i. m. (22. j.) 58–60.

22 Wilhelm GASS: *Symbolik der griechischen Kirche*. Berlin, 1872.

Bedeutung] és a szimbolikus elemeket, az ikonológiát és a liturgiát kapcsolja egymáshoz.[23] A templombelső a világmindenség. Az oltár a Paradicsom, melynek helye Keleten van. A császárkaput Paradicsom-kapunak is nevezik. Nagyhéten az oltárra nyíló főkaput az istentisztelet egész időtartamára nyitva hagyják: ennek a gyakorlatnak az értelmét a húsvéti kánon fejezi ki teljes világossággal: „Krisztus sírjából feltámadott, és megnyitotta a Paradicsom kapuját." Ezzel szemben Nyugat a sötétség, a bánat, a halál régiója, a holtak örökös lakhelye, mely a feltámadásra és az utolsó ítéletre vár. A templomépület közepe a Föld. „Koszmasz Indikopleusztész elképzelése szerint a Föld négyszögű, és négy fal határolja, melyek fölött egy kupola emelkedik. A templombelső négy része a négy világtájat szimbolizálja." Máskülönben ebből is látható, hogy a szakrális épületek „keletelése" eredetileg mindenhol ábrázoló és szimbolikus funkciójával állott összefüggésben.

„Az imádkozókat körülvevő tér festményei a földi világ különböző fejlődési fázisait ábrázolják." „ A központi kupola boltozatán, a Föld fölött a Teremtő alakja lebeg. Az ősatyák alakjai a Megváltó ígéretére emlékeztetnek. A próféták az Ótestamentumot szimbolizálják, miként az evangéliumok legfontosabb eseményeinek, az apostolok cselekedeteinek és az ökumenikus zsinatoknak az ábrázolásai az Újtestamentumra, az apostolok, püspökök, mártírok és aszkéták a falakon és pillereken pedig az isten földi egyházának támaszait jelképezik. Az orthodox templomokban látható képi ábrázolások olyan szimbolikus ábrázolásokat ölelnek magukba, melyek a Világmindenséget és annak alakulását mutatják be."

Itt, Oroszországban a fenti összefüggések eleven tudata egészen korszakunk küszöbéig ér, úgy, ahogy rajta kívül csak Délkelet-Ázsiában.[24]

Hiszek benne, hogy az itt említett példák még jelentősen szaporíthatók. Például biztosnak tűnik számomra az, hogy az akszumi emeletes sztéléknek (48. kép) ábrázoló jelentésük [abbildender Sinn] van, függetlenül attól, hogy nem ismerjük azt. Az úgynevezett „Porsenna síremlék" típusába tartozó etruszk síremlékeknek (49. kép) ugyancsak. Az efféle kérdések iránt a tisztán formaproblémákra és stílusjelenségekre összpontosító kutatás kevés érdeklődést mutatott. Legtöbb esetben még mindig hiányzik az egyes emlékek, illetve emlékcsoportok alapos és beható vizsgálata. Több esetben ma nehézséget okoz, hogy az eredeti, ábrázoló jelentést megadjuk, holott meglehet, hogy ezt az adott időben a színezés, a járulékos plasztikai elemek vagy azon cselekmények, melyek az ilyen épületek előtt vagy belsejükben zajlottak, teljesen egyértelművé tették.

Az ábrázoló építészet köre nemcsak a városépítészetre – teljes városok vannak, melyek égi városok képmásai, így például Szendsirli vagy Angkor Thom –, hanem olyan „kisarchitektúrákra" is kiterjed, mint például a koronacsillárok, szobrok fölötti baldachinok, szentségtartók, füstölők stb.

[23] M. ALPATOV – N. BRUNOV: *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, é. n. [1932] 206–207.

[24] Ld. HEINE-GELDERN: i. m. (18. j.)

VI.

Egyes komponensek általában csak egy ábrázoló jellegű műalkotáshoz fűződő összefüggéseik révén jutnak meghatározott jelentéshez, legyen szó akár ábrázoló építményekről, akár festett képekről. Így például az egyiptomi növényoszlopok konkrét ábrázoló jelentéssel: a földi szféra kivonataként [Abbreviatur], csak a templom képi programján belül bírnak.
Az ilyen önállótlan jelentéssel rendelkező részek jelentéstartalma [Bedeutungsgehalt] az új ikonográfiai összefüggésbe történő átmenet idején megváltozik: például az az óriás körablak, mely a késő román templomépítészet közegében még Fortuna kerekére utal, a gótikus katedrálisok homlokzatán *Maiestas*- vagy napszimbólummá változik (51. kép), és csak a késő gótika idejében alakul át misztikus értelmet hordozó vagy inkább csak merőben dekoratív „rózsává".[25]
Csak egészen röviden utalnék olyan épületrészekre vagy -elemekre, melyek ábrázoló funkciójukat szélesebb összefüggéseiktől függetlenül hordozzák tovább.
Itt mindenekelőtt a kupola áll az élen, melyhez nyilvánvalóan már ősidők óta kapcsolódik az az égbolt-jelentés, amely minden, a szóban forgó építészeti elemet ismerő kultúrában és korszakban visszatér, mígnem végezetül a planetáriumokban a látható égbolt valósághű képévé degenerálódik.
Hozzá kell fűznünk, hogy a négy támasz hordozta síkmennyezet vagy kupola, tehát mind a „baldachin", mind a kupola a legkorábbi időktől fogva egyaránt az égbolt általános értelemben vett képe. Legyen szó akár a körmeneteken az oltáriszentséget óvó hordozható mennyezetről [Traghimmel], az uralkodók trónusának mennyezetéről [Thronhimmel] vagy ágymennyezetről [Betthimmel], nyelvünk mindmáig a mennybolt nevét őrzi a fenti kifejezésekben. Amikor ez az eszme rendkívüli értéket nyer, és létrehozza azokat a hatalmas, levegős építészeti konstrukciókat [Systeme des Bauens], melyeket felvetésem nyomán baldachinrendszereknek [Baldachinsysteme] hívnak (ilyenek a Justinianus-kori és gótikus épületek), az még mindig azt jelzi, hogy az ilyen baldachincellákból szerkesztett épületekhez mennybolt-jelentés fűződik.[26]

VII.

Ha az ember az összes eddig idézett példához hozzáfűzi az újonnan kikutatott példákat, úgy az építészet történetének egy olyan általános felfogása rajzolódik ki, mely az eddiginek

[25] W. MERSMANN: *Die Bedeutung der Rundfenster im Mittelalter*. Publikálatlan disszertáció. Bécs, 1944.

[26] Hans SEDLMAYR: *Das erste mittelalterliche Architektursystem*. Kunstwissenschaftliche Forschungen II. (1933) 25. skk. Utóbb Uő: *Epochen und Werke.* I. Wien–München, 1959. 80–139. – Uő: Zur Geschichte des justinianischen Architektursystems. Byzantinische Zeitschrift XXXV. (1935), 38. skk.

éppenséggel a fordítottja. Ha eddig úgy látszódhatott, mintha csak az ősrégi magaskultúrákban, rajtuk kívül pedig állítólag legfeljebb egyes elkülönült „visszatérések" [ricorsi] alkalmával ruházhatták fel az építészetet ábrázoló funkcióval, úgy most a kép teljességgel megváltozott.

Legalábbis munkahipotézisként [heuristische Hypothese] feltételezhetjük, hogy a monumentális építészet kialakulása és a többi művészetek fölött nyert dominanciája óta a szakrális építészet a jelentésszerű [bedeutungshafte] építészetet minden kultúrában és minden korszakban normaadónak előfeltételezi, míg azok a kultúrák és korszakok, melyekben a monumentális építészet semmit nem ábrázol, csak *létezik*, messzemenően kisebbségben maradnak. Ebben az összefüggésben az uralkodói palotákat ugyancsak a szakrális építészet emlékei közé kell számítanunk.

Első pillantásra úgy néz ki, mintha csak azoknak a korszakoknak volna jelentésmentes építészetük, amelyeknek festészete és szobrászata naturalista, evilágra irányuló, míg a szimbolikus művészetet produkáló korszakok egy minden művészetet a maga szolgálatába állító ábrázoló építészetben gyökereznének. Lényegében tehát csak az antik művészet és Európának a reneszánsztól napjainkig létrehozott művészete nem ismerné az ábrázoló építészetet.

A korábbi, és most nyugodtan mondhatjuk: az eredeti felfogás azonban még ezekben a korszakokban is érvényesül. Például a versailles-i összművészeti produktum esetében, mely a francia művészeten belül a katedrálisok összművészeti teljesítményének a világi megfelelője, világosan kifejezésre jut az az elgondolás is, hogy a mű egészét, mind a kastélyt, mind a parkot a nekik rendelt művészeti eszközökkel egyetemben egy egységes jelentés szolgálatába állítsák: „Versailles a Napkirály nyughelye".[27] Ha itt ez a jelentés valamelyest játékosabb formában jut is kifejezésre, mindazonáltal kétségtelenül létezik, méghozzá nem is úgy, hogy utólag rendelték volna hozzá a műhöz, hanem már eredendően meghatározó erővel játszott közre ennek kialakításában. Csak ekkor többé már nem „reális", hanem allegorikus, ami részletesen megmutatkozik.

Ilyen elképzelések még a mítoszoktól szinte teljesen megfosztott 19. században is éreztethetik hatásukat. Az ún. forradalmi építészet képviselőinek terveiben feltűnő gömb alakú épületek, mint a világmindenség, vagy az immár jeges absztraktságában elgondolt égi szféra képmásai (Ledoux: chaux-i temető-, Boullée: Newton-emlékmű-, Lequeu: „A Föld temploma"-terve, melyek egyfajta planetáriumnak tekinthetők stb.)[28]. A híres 1867-es Párizsi Világkiállítás

27 Hans SEDLMAYR: *Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst*. Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1938. 11–27. Utóbb: Uő: *Epochen und Werke.* II. Wien–München, 1960. 322–341. Uő: *Allegorie und Architektur*. Retorica e Barocco. Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Venezia, 1954. 197–208. Utóbb: *Epochen und Werke.* II. 235–248, különösen 240–242. Uő: (Hans Schwarz álnéven): *Zeichen der Sonne*. Wort und Wahrheit. I. 1946. 364–369. Utóbb: *Epochen und Werke.* II. 249–256.

28 Hans SEDLMAYR : *Die Kugel als Gebäude, oder das Bodenlose*. Das Werk des Künstlers 1939. 278. skk.

alkalmával, mely az említett rendezvények sorában több szempontból is egy soha többé el nem ért csúcspontot jelöl, a kiállítás főépületét, egy vasból és üvegből előállított hatalmas rotundát tudatosan a világ szimbolikus képévé alakítják. Ez a kiállítás tervezői részéről nagyon is tudatos volt. A kiállítás alkalmából megjelentetett monumentális kiadványban ezt olvassuk: „Faire la tour de ce palais, circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour du monde, tous les peuples sont venus: ennemis vivent en paix côté à côté. Ainsi qu'à l'origine des choses sur l'orbe des eaux, l'Esprit Divin plane sur cette orbe de fer".[29] A kiállítás a kozmosz képmása, egyszersmind a béke látomása: „visio pacis".

Felettébb szembetűnően rí ki ebből az összegző áttekintésből az antikvitás máskülönben is mindig figyelemre méltó különállása. Amennyire képesek vagyunk helyesen látni, úgy a nagy magaskultúrák kezdetén álló szakrális épületek összességéből csak a görög templom látszik nélkülözni az ábrázoló és szimbolikus jelentést – nem egyéb, mint az istenség háza. Csak később, a római antikvitásban merül fel ismét a jelentésszerű [bedeutungshafte] építészet, élén a Pantheon mint a kozmosz képmása.

VIII.

Az ábrázoló építészet e legkülönbözőbb lehetőségeinek áttekintéséből két témakör emelkedik ki. Az építészet (csaknem mindig más, neki alárendelt művészetekkel összefüggésben) a „túlvilágot", ezen belül is mindenekelőtt a mennyboltot ábrázolja.

Ebben az összefüggésben az ég, mely a Földet és az Eget egymagában is egyként foglalja magába, a világ képmása, úgy, ahogyan ez az egyiptomi templombelsőn megjelenik. Az ég több minden lehet: égbolt vagy égi építmény, ez utóbbi égi város, égi vár vagy égi terem alakjában, és mindezek a jelentések át is hathatják egymást, vagy egymásra rakódhatnak.[30]

De az építészet ábrázolhatja a világot, a világmindenséget, a kozmoszt, a világépítményt is, mégpedig a legkülönbözőbb mitikus-kozmologikus elképzelések szerint.

A világmindenség lehet lépcsőzetes hegy, de lehet világszekér is. De elképzelhető, egyszersmind architektonikusan alakítható világfaként is – mint az indiai templomok egy másik csoportja esetében, melyről ugyancsak Zimmer értekezett, és amelynek sajátos, a mi architektonikus érzékünkre alighanem taszítóan ható alakja csak így válik értelmezhetővé.[31]

---

[29] *L'exposition universelle de 1867 illustrée*. Publication internationale autorisée par la commission imperiale. II. 322.

[30] A Paradicsomot kertként amúgy – természetesen – a kertművészet is képes ábrázolni, ld. a korabeli tanúk beszámolóit: F. HALLBAUM: *Der Landschaftsgarten*. München, 1927.

[31] H. ZIMMER: *Zur Symbolik der Hindutempel*. Forschungen und Fortschritte 13. (1937) 135.

Hogy ezek mellett milyen más témák hozzáférhetők még az architektonikus alakítás számára, az nyitott kérdés. Mindössze egyetlen példát hozok fel, mely szemmel láthatóan a két fent említett témakör egyikébe sem illeszthető be.
„Az abusziri Nap-szentély mellett, tőle délre feküdt a harminc méter hosszú, téglából épült hajó" – ennek maradványai mindmáig viszonylag jó állapotban maradtak fenn –, „amellyel a hívek elképzelése szerint az isten utazását befejezve itt, nyugaton kikötött, és amelyben meghatározott kultikus cselekményeket hajtottak végre."[32] Az ilyen építmények – melyek inkább már az „épített szobrok" kategóriájába sorolhatók át – tulajdonképpeni jelentésének feltárása még várat magára.
Az összes eddig említett esetben olyan lények ábrázolásáról esett szó, amelyek mindennemű természetes tapasztalat köréből kivonják magukat és csak – *per analogiam* – a szellemi látás számára közelíthetők meg.
Azonban lényegileg ebből válik érthetővé, hogy az érzéki tapasztalatot ábrázoló művészetre történő átmenet során az ábrázoló építészet háttérbe szorul, és szerepét egy újszerű festészetnek adja át. Az érzéki festészetének ismertetőjegyei: a nem „objektív", az árnyék, a fényviszonyok, a perspektíva ábrázolása.
Csak ez a festészet fogja majd fejlődése során a középkor architektonikus eszközökkel szemléletessé tehető érzékfölötti égboltképét egy olyan égboltképpel helyettesíteni, amelynek a „természetes égbolt" tapasztalata szolgál alapul, és amely már csak festői eszközökkel alakítható: ez az ég mint a levegő és a felhők birodalma. És ez a festői égboltkép határozza meg közvetve még az ég „felvilágosult" elképzelését is, egészen napjainkig.

IX.

Miért nem beszélhetünk egyszerűen az épületek „szimbolikus jelentéséről"? Muszáj az ilyen épületeket az ábrázoló művészet alkotásaiként kezelnünk?[33] Vajon szükséges-e ilyen messzire mennünk?
A magam részéről igenis szükségesnek tartom, mégpedig azért, hogy két alapvetően eltérő tényálladékú kategóriát megkülönböztessek.
Amikor – ahogyan azt F. Unterkircher bécsi disszertációja meggyőzően bizonyította[34] – a kettős kórusú Ottó-kori templomokban az *imperium* és *sacerdotium* kétpólusúsága tükröződik,

[32] H. SCHÄFER: *Die Kunst Ägyptens*. Propyläen-Kunstgeschichte. II. Berlin, 1925. 137.

[33] Az építészetről mint ábrázoló művészetről [darstellende Kunst] először Lothar KITSCHELT egy 1936-os, hozzám írott levelében esik szó. Mindazonáltal én inkább az „abbildende Kunst"-formulát részesíteném előnyben a „darstellende Kunst"-kifejezés helyett, mivel az utóbbi a német köznyelvben már foglalt a színházművészet számára.

[34] F. UNTERKIRCHER: *Der Sinn der deutschen Doppelchöre*. Publikálatlan disszertáció. Bécs, 1942.

az ilyen templomokat bizton a birodalom szimbólumának, pontosabban a birodalmi eszme szimbólumának tekinthetjük, ugyanakkor értelmetlen volna a birodalom képmásáról beszélni.
Amikor azonban a katedrális az egyházi költészet ég-képét az összes művészet eszközeinek építő felhasználásával ábrázolja, indokoltan beszélünk képmásról. Ebben az összefüggésben *kép[más] és leképezett* [*Abbild und Abgebildetes*] *(avagy kép és őskép* [*Bild und Urbild*]) *egy ugyanazon szinten helyezkedik el: mindkettő épület*. Egy égi épület fantáziaképét egy valóságos épülettel képezik le. És ez történik minden más esetben is, amikor egyes épületeket az „ábrázoló" művészet alkotásainak nevezzük.
Sőt, az ilyen épületeket a szorosabb értelemben vett képzőművészetre [bildende Künste] utalva egyszerűen képzőművészeti alkotásnak is nevezhetnénk. Ez a megnevezés csak gyakorlati okokból nem ajánlott, elméletileg talán az összes többinél megfelelőbb volna.
Mármost az „építészet mint ábrázoló művészet" kategóriáján belül találkozunk a képmás előállításának, illetve az őskép és képmás [Urbild und Abbild] viszonyának megannyi változatával.
Például az égi városnak az egész kereszténység számára közös képzetéből az ókeresztény bazilika ezt ábrázolva egészen más aspektusokat hangsúlyoz ki, mint a román koronacsillár vagy a gótikus katedrális. De nem csak erről van szó: nemcsak hogy mindig más oldalát emelik ki, de egyszersmind a megfeleltetés elve és, ha mondhatjuk így, a *tertium comparationisok* is minden alkalommal változnak. Az ókeresztény bazilika ábrázolásmódját realisztikusnak, az Ottó-kori koronacsillárét jelképesnek [sinnbildlich], a katedrálisét érzékítőnek [versinnlichend] nevezhetnénk.
Hogy maga a katedrális miként vezeti be az érzékítő művészet virágkorát, és hogy ez a döntő átmenet mit jelent a történelem számára, azt egy másik helyen írtam le.[35]
A további alosztályoknak leginkább megfelelő terminológia még kidolgozásra vár. Mindaz, amit itt közöltem, csupán az első utalás lehet az itt rejlő problémákra, és ezért behatóbb vizsgálatot és megalapozást igényel. Tudatában vagyok annak, hogy a dolgok nem olyan egyszerűek, mint amilyennek egy kezdeti áttekintés alkalmával szükségszerűen mutatkoznak: az ábrázoló és a szimbolikus funkció egymásra is telepedhet. Például a bizánci templomépület „egyidejűleg lehet az isten ábrázolása, az eszmei és szellemi világ képe, az ember ábrázolása és a lélek szimbóluma".[36]
A „szimbolikus jelentésű épületek" kategóriáján belül megint csak alapvető megkülönböztetést kell tennünk aszerint, hogy a szimbolikus jelentés magával az épülettel együtt adott-e és ennélfogva tőle függetlenül nem gondolható el anélkül, hogy teljes jelentése ne károsulna ezáltal, vagy csak utólag tulajdonítottak ilyent neki és ezért az épület eredeti értelme [Sinn] szempontjából irreleváns [bedeutungslos], mint például sok olyan esetben, mint amilyeneket Sauer említ a templomépületek szimbolikájáról szóló könyvében.[37]

35 Hans SEDLMAYR: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich, 1950.

36 ANDREADES: i. m. (22. j.) 65. skk.

37 J. SAUER: *Symbolik des Kirchengebäudes*. Freiburg i. B., 1902^2. 1924.

X.

Az itt ismertetett felfogás tárgyalása csak akkor zárható le, és akkor lehetünk dolgunkban biztosak, ha már azt a kérdést is felvetettük magunkban, hogy miképp fordulhatott elő, hogy az épületek ábrázoló funkcióját mindeddig oly kevéssé vették figyelembe.

Ennek oka valószínűleg az alábbi három körülménynek tulajdonítható:

Először: az épületek „szimbolikus jelentésének" kutatását hiteltelenné tette, hogy olyan eseteket, mikor is az [állítólagos] jelentést egészen nyilvánvalóan utólag kapcsolták a műalkotáshoz, és az előbbinek semmi köze nem volt magához az építészeti koncepcióhoz [Baugedanke], minden megkülönböztetés nélkül kevertek össze olyanokkal, melyekben az épületek valós szimbolikus jelentéssel, netán ábrázoló funkcióval is bírtak.

Másodszor: az építészettörténeti kutatások egy olyan korszakban indultak meg, mely maga is az európai művészet ama tágabb, fentebb kiemelt korszakának volt része, amely az érzéki tapasztalat körét meghaladó dolgok közvetlen ábrázolásáról lemondott, és az építészetet annak tünedező maradványain kívül megfosztotta egykori ábrázoló funkciójától. Árnyékszerű emlékezetében csak a legritkábban lobban fel az eredeti viszonyok képe, akkor is csak allegóriává értéktelenedett formában.

Harmadszor: olyan korszakban élünk, amely már 150 éve szerteszakította a művészetek közötti belső összefüggést, és az egyes művészetek autonómiáját hirdette meg. A 18. század vége óta egy állítólag „tiszta", mindennemű plasztikus és festői járulékos elemtől megtisztított építészet kísért, melynek alapja, úgymond, a tiszta geometria. Az, hogy ez a hamis „autonómia" az építészet valós lényegét károsítja, és egy másik, még nyomasztóbb heteronómiába kényszeríti, még manapság is csak kevesekben tudatosult.[38] A hamisítatlan építészet lényegi tulajdonsága azon hatalma, hogy más művészeteket integráljon vagy szolgálatába állítson.

Ez egy másik, még megírásra váró fejezete egy olyan építészetelméletnek, melynek címe így kellene, hogy hangozzék: „Az építészet mint rendteremtő [Ordnungsmacht]", és amely mindenekelőtt az építőművészet és az építés [Architektur und Bauen] (Épület és ház [Architektur und Haus]) közötti viszonyt lenne hivatott tisztázni. Az itt vázoltakhoz belső összefüggés révén kapcsolódik, ugyanis a monumentális ábrázoló építészet egyúttal mindig összművészeti alkotás is. Nemcsak szobrászati és festészeti elemeket, az ornamentikát, írást, a kis- és díszítő művészeteket foglalja magába, hanem a zenét, a drámát és a ceremóniát is – és mindezeket egyetlen kultikus középpontra vonatkoztatva.

Ez az eszme teljes mélységében a 19. század számára megközelíthetetlen volt, és csak romantikus vágyódásként tért vissza ekkor. A század összművészeti alkotása, melyet legnagyszabásúbb formájában Richard Wagner vázolt fel *A jövő zenéjé*ben [Kunstwerk der

[38] G. HOELTJE: *Deutsche Literatur-Zeitung* 1935, 169–170. hasáb.

Zukunft] (1850), a kultuszt a művészetből kívánja megteremteni, és ezzel az eredeti sorrendet megannyi területen a feje tetejére állítani.
Az itt szerzett ismeretek, ha hagyjuk őket érvényesülni, az újabb történeti kutatások további területét nyitják meg a művészettörténet számára. Míg a stílustörténet manapság a steril mikroszkópia világába merül el, itt töretlen, de termékenynek ígérkező talaj vár a kutatókra.
Ezen túl távlati célként két új feladatot tűznek ki a művészettörténet számára: egyrészt minden művészet történetének megírását az eredetileg nagyszabású szakrális kötődésű összművészeti műalkotásoknak, ezek felbomlásának és az örökség szekularizációja történeteként. Másrészt ezen összművészeti műalkotások és az őket hordozó építészet mint „képző" művészetek [„bildende" Künste] történetének megírását.
A legszorosabb összefüggésben áll ezzel az ikonográfia már oly régóta várt megújulása, átalakulása ikonológiává. Nem a barokk ikonológiák, hanem a képek létalapjáról szóló új tudomány értelmében.

Harald Keller

A szakrális kerek szobrászat Ottó-kori keletkezéséről

(1951)

I.

A mai emlékállomány alapján úgy tűnik, mintha a keresztény művészet Nagy Theodosius korától az első évezred fordulójáig nem tűrte volna el a szobrászatot. Csak az 1000. év táján tűnnek fel – a mai szemlélő szemében egészen meglepő módon – plasztikus kultuszképek a Nyugat két egymástól távol eső művészeti régiójában: Alsó-Szászországgal együtt a Rajna-vidéken és Dél-Franciaországban, különösen Auvergne-ben. Csakhogy az első évezred emlékeiről szóló mindenféle hagyomány hézagossága mellett vajon megbízhatunk-e abban, hogy a mai, nagyon véletlenszerű emlékállomány pontosan tükrözi a történeti fejlődést? Szinte csoda lenne, ha ez lenne a helyzet. Nem arról tudósít-e az írott források sokasága, hogy az első évezred minden századában, a Karoling-korban is bőségesen vannak szobrok a templomépületben?

Egy mindenestre biztos: a Megváltó plasztikus képmása már a Karoling-korban díszítette a keresztfát. E tényre nézve van két egyértelmű tanúbizonyságunk. Amikor az angers-i dóm iskolamestere, Bernard 1007 és 1020 között a Francia-középhegységen keresztül Auvergne-be utazott, és eleinte gúnyolódott a plasztikus kultuszképeken, kifejezetten megjegyzi, hogy: „Nam, ubi solius summi et veri Dei recte agendus est cultus, nefarium absurdumque videtur gypseam vel ligneam eneamque formari statuam, excepta crucifixi Domini” [Mert ahol egyedül a magasságos és igaz Istennek a tiszteletét kell helyesen végezni, elvetemültségnek és képtelenségnek látszik gipsz-, fa- vagy ércszobrot alakítani, kivéve a keresztre feszített Urat.][1]

E tanulmány eredeti címe (*Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*) különösen a *Vollskulptur* terminusszal támaszt nehézségeket a magyar fordítás számára. A német nyelv a *Skulptur* szót fenntartja a faragott (kő-, fa- stb.) szobrászat számára, a mintázottat (a fémszobrászatot is) a *Plastik* szóval jelöli. A tanulmány anyaga nagyrészt nem faragott technikájú emlékeket tárgyal. A magyar nyelv viszont ismeri az általános jelentőségű, a technikától független „szobrászat” terminust, amelyet itt is alkalmazunk. Az összetett szó előtagja, a *Voll* az önálló, „autonóm,”, „körüljárható” szoborra vonatkozik, amelyre gyakrabban használatos a „kerek” jelző, vagy a „körplasztika” szóösszetétel (a német *Rundplastik* megfelelője), amelyet a szerző nyilván azért nem használ, hogy a középkori szobrát megkülönböztesse a modern szoborművektől. [A ford.]

[1] *Liber miraculorum Sancte Fidis.* Ed. A. Bouillet. (Collection de textes, 21. köt. Paris, 1897. 46. skk.) Cap. XIII. Csak ebben a kiadásban vannak kinyomtatva a mi kérdésfeltevésünk szempontjából fontos helyek. Pl. az *Acta Sanctorum* kiadásából hiányoznak. [A magyar szöveg: *A középkori művészet történetének olvasókönyve, XI–XV. század.* Összeáll. Marosi Ernő. Bp., 1997. 232–233.]

„Hogy az ő képét (imago) érzéssel, az Úr szenvedése emlékezetének megünneplése céljából faragott vagy mintázott munkával alakítsák, elfogadja a szent és egyetemes Egyház."[2]

Ugyanígy van Jonas Aurelianensis *De cultu imaginum*ában, egy 840 és 844 között keletkezett irásban: „ob memoriam Passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus" [az Úr szenvedésének emlékezetére a keresztre feszített Krisztusnak aranyból vagy ezüstből mintázunk képet, vagy táblákon pontosan lefestjük változatos festékek színeivel].[3]

Amit az emlékekről tudunk, megegyezik ezzel. Tudjuk, hogy az aacheni oktogon emporiumán a Salvator-oltár előtt – vagyis keleten, szemben a császári trónussal – a Karoling időben keresztgerenda volt egy bronzfeszülettel, amelynek feje a *sacra species*t [szent arc] követte.[4] Ezzel előállt a hagyomány a legrégebbi fennmaradt német monumentális plasztika, a kölni dóm Gero-keresztje számára, mert Merseburgi Thietmar[5] tanúsága szerint Gero érsek az ostyát a Gero-kereszt fejének hátsó részében őrizte, amit a mai állapot igazol, amely megőrizte a 15 cm hosszú, 15 cm széles és 10 cm mély ereklyehelyet. Most még csak futólag állapítjuk meg, hogy a legrégebbi emlékek és írott források a szobrokat nem önmagukért való plasztikus emlékekként mutatják, hanem mint liturgiai célokra szánt eszközöket. A feszület bizonyára ilyen funkciót töltött be sokáig még az Ottó-koron túl is; mivel a münsteri dómban a kórus fölött II. Frigyes püspök (1151–1168) kormányzása idejéből említenek egy nagy ezüst keresztet, „in quam corpus dominicum recondidit et quamplurimas alias reliquias" [melybe az Úr testét helyezte el, és több más ereklyét]. A keresztet csak az anabaptisták semmisítették meg.[6]

Ilyen keresztek, plasztikus corpusszal, azonban már a Meroving-korban is léteztek. A metzi dómban 636-ban volt egy magasan felfüggesztett kereszt, amelynek két oldalán drága ezüstasztalok álltak („ob divinum honorem cruce dominica cum crucifixo aureo miri fulgoris et magnitudinis in altum collocata" [Isten tiszteletére az Úrnak a csodás ragyogású és

---

2 „Cujus imago ut affectuose, ad celebrandam Dominice passionis memoriam, sculptili sive fictili formetur opere, sancta et universalis recipit ecclesia." [MAROSI Ernő ford.]

3 J. von SCHLOSSER: *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst.* In: EITELBERGER–ILG: Quellenschriften zur Kunstgeschichte. N. F. IV. Wien, 1896. 357. 986. sz.

4 J. BUCHKREMER: *Der Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte.* II. Aachen, 1941. 37. sk., sajnos, a forrás megjelölése nélkül. Ezt az adatot átvettük: H. SCHNITZLER: *Der Dom von Aachen.* Düsseldorf, é. n. [1950] XV. Az útbaigazítást dr. H. Schnitzler úrnak köszönöm, akinek egyébiránt is hálás köszönettel tartozom szívesen adott útbaigazításaiért.

5 THIETMAR VON MERSEBURG: *Vita S. Irmingardis.* Acta Sanctorum, Sept. II, 277: „Ut hujus rei fama […] ad episcopum pervenerat, ille mox solemni supplicatione instituta, caelestem Hostiam Crucifixi capiti inclusit, unde multis claret miraculis: ipsum vero caput sponte ita denuo conclusum est, acsi nunquam apertum fuisset." [Amint e dolognak hírét […] vette a püspök, azonnal ünnepélyes könyörgést rendezvén, a mennyei ostyát a feszület fejébe zárta, amiért az sok csodával tündököl: a fej pedig magától bezárult, mintha nem is lett volna nyitva.] – vö. továbbá: *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; Köln, Tart, Dom,* 241. skk.

6 O. LEHMANN-BROCKHAUS: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lotharingen und Italien.* Berlin, 1938. I. 2521. sz. *Kunstdenkmäler Westfalen. Münster*. Bd. V. Der Dom, 16.

nagyságú arany Megfeszítettel ellátott keresztjével a magasba helyezve]).[7] A *Vita Goerici episcopi Mettensis*t, amelyben ez a hely található, ugyan csak a 11. században írták; mivel azonban legalább az egyik asztalon Goericus püspök donátor-felirata van, nem kell kételkednünk az adatban. A Karoling-korban Kopasz Károly egy ilyen drága fémkeresztet adományozott Rómába: „Carolus imperator imaginem Salvatoris in cruce fixi et auro multi ponderis fabrefactam et gemmis preciose ornatam, sancto direxit Petro apostolo" [Károly császár a keresztre feszített Megváltó nagy súlyú aranyból készített és drágakövekkel szépen díszített képét küldte Szent Péter apostolnak].[8] Auxerre-ben is van adat egy ilyen feszületről a Karoling-korban. Angelelme püspök (813–829) Szent István oltára fölé „crucem per maximam inibi collocavit, quam auro argentoque vultu Salvatoris decentissime decoravit" [felállított ott egy hatalmas keresztet, melyet arannyal és ezüsttel igen illően, a Megváltó arcával díszített].[9] – A 857-ben meghalt Le Mans-i püspök, boldog Aldrich *Vitá*jában ez található: „Inter magnifica eius opera Jesu Christi cruci affixi statua eminebat argentea, auro eleganter oblita, quae ad nostram aetatem est asservata, […] donec scelerati quidam homines […] augustum hoc monumentum rapuerunt, confregerunt, profanarunt" [Nagyszerű művei közül kiemelkedett a keresztre feszített Jézus Krisztus ezüst, választékosan arannyal borított szobra, amely egészen a mi korunkig fennmaradt, […] mígnem némely gonosz emberek […] ezt a fenséges emléket elrabolták, összetörték, megszentségtelenítették].[10]

Narbonne-ról e város 893-ban meghalt érsekének, Szent Theodardnak *Vitá*ja említi, „crucem autem, ad instar humanae staturae proractam, auro argentoque adopertam, in qua particula crucis Domini, condita erat" [az embernagyságú, arannyal és ezüsttel borított keresztet, amelyben az Úr keresztjének szilánkja volt elhelyezve].[11]

Auvergne is, amely aztán az Ottó-korban lesz majd a francia szobrászat forrásvidéke, már 816 körül ismerte a Megváltó képével ellátott nagy feszületeket. Említik, hogy Aigmarus conques-i apát „inter alia ornamenta, magnas duas crucifixi vultus imagines fecit opere argentario, auro lapidibusque pretiosis distinxit: quarum maiorem Figiaci (vagyis Figéac) ad designandum loci praerogativam, minorem Conquis (azaz: Conques) posuit" [egyéb ékességek között a megfeszítettnek két nagy képét készítette ezüstmunkával, és arannyal meg drágakövekkel díszítette; a nagyobbikat a hely elsőbbségének jelzésére Figéacban, a kisebbet Conques-ban helyezte el].[12]

Az angliai adatok sajnos csak későbbi forrásokból valók. Ha azonban az 1125 körül író William of Malmesbury Glastonburyben egy „crux antiquissima"-t [igen régi kereszt] említ,

---

7 Elsmarie KNÖGEL: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*. Bonner Jahrbücher 140/141, 1936, 633. sz.

8 SCHLOSSER: i. m. (3. j.) 362. 1001. és 1002. sz.

9 *Gesta Pontificum Autissiodorensium*. Ld. Bulletin monumental 84, 1925. 52, 2. jegyz. nyomán.

10 SCHLOSSER: i. m. (3. j.) 362. 1000. sz. A forrás korát nem lehet megállapítani, mert a latin eredeti elveszett, és a bollandisták a francia szöveget visszafordították latinra.

11 SCHLOSSER: i. m. (3. j.) 363. 1006. sz. A *Bibliotheca Hagiographica latina* 8045 szerint datálás nélkül. A *Lexikon für Theologie und Kirche*. X. Freiburg i.B., 1938. 38. col. a *Vitá*t csak 1000 tájára datálja.

12 SCHLOSSER: i. m. (3. j.) 357. 989. sz.

mégis lehetséges, hogy az az emlék még a karoling- korból való. Ehhez a corpusszal ellátott kereszthez egy legenda fűződik: „Isten képe, amely egy fakeresztre volt szögezve, egész testét olyan hevesen mozgatta, hogy a lendülettől leesett a töviskorona, mégpedig a király (figyelmeztetésül és büntetésből!) és az érsek között."[13]

Az 1070-es angolszász krónika is szól egy corpusszal ellátott keresztről a peterborough-i székesegyházban, egy gerendán, a templom kifosztása kapcsán. A rablók ugyanis „felmásztak a szent keresztre, levették a színarany koronát a mi Urunk fejéről, elvették az egészen vörös aranyból való lábdeszkát, amely lábai alatt volt".[14] De semmi sem bizonyítja, hogy ez a feszület régi lett volna, ugyanúgy lehetett szó egy Ottó-kori alkotásról is.

De ilyen, plasztikus corpusszal ellátott keresztek mindenesetre a Karoling-korban meglehetősen ritkák lehettek, mert még festett feszületek sem fordultak elő gyakran, és azok is megütközést váltottak ki. Az 594-ben meghalt Tours-i Gergely beszéli el a *Liber in gloria martyrum*ban, hogy a narbonne-i St. Justus et Pastor székesegyházban volt egy festett feszület, amelyet ágyékkendő fedett, „quae pictura dum assiduae cerneretur a populis" [amely festményt a népek folyton bámulták]. Akkor Basilius papnak „per visum persona terribilis" [látomásában félelmetes személy] jelent meg, és így szólt: „Omnes vos obtecti estis variis indumentis et me iugiter nudum aspicitis" [Benneteket különféle ruhák fednek, és engem állandóan meztelenül bámultok]. Ez az alak háromszor jelenik meg, és hirtelen halállal fenyegeti a papot, ha a keresztet nem öltöztetik fel. A püspök parancsára egy leplet terítenek a corpusra. „Et sic obtecta nunc pictura suspicitur" [És most a festményt így befedve tisztelik].[15]

Így hát nem csoda, hogy a körmeneti kereszten a plasztikus corpus csak később mutatható ki. A mi emlékeink alapján, a Megfeszítettel ellátott első körmeneti keresztek Ottó-koriak (az első esseni Mathilda-kereszt trébelt, a második esseni Mathilda-kereszt öntött). Ha a fennmaradt emlékek helyesen mutatják a helyzetet, a Karoling-kor csak a crux gemmatát ismerte. Mindenesetre nagyon jellemző, amit Beda († 753) mond el Ágoston érsekről és társairól, akik 597-ben Thanet szigetére érkeztek Aedilbert kenti királyhoz: „Veniebant crucem pro vexillo ferentes argenteam et imaginem domini salvatoris in tabula depictam" [Jöttek, zászlóként ezüstkeresztet hordozván, valamint a Megváltó Úrnak táblára festett képét].[16] Ez jellegzetes példa a festészet és a szobrászat feladatainak tiszta elválasztására!

Nos, mégis nagyon megbízható forrásokból tudjuk, hogy olykor a Megváltón kívül más szenteket és profán személyeket is ábrázoltak plasztikus formában.[17] Lényegében azonban úgy látszik, hogy a szentek és a világiak plasztikus ábrázolása az ötvösség körére korlátozódott. A

---

13 Suse PFEILSTÜCKER:*Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst.* (Kunstwissenschaftliche Studien XIX) Berlin, 1936. 188.

14 Uo. 189. a szász eredeti szöveg közlésével.

15 E. KNÖGEL: i. m. (7. j.) 224. sz.

16 Uo. 930. sz.

17 A keresztény szobrászat sok, mroving kortól kezdődő példája: T. B. EMERIC-DAVID: *Histoire de la sculpture française.* Paris, 1858. két első fejezete a száz évvel későbbi tudományos kritikai ellenőrzés után már nem tartható. Vö. azokat a tévedéseket, amelyeket kimutat DESCHAMPS–EMERIC-DAVID, Bulletin monumental. 84, 1925, 14. ld. jegyzet.

Liber pontificalis feljegyzi azokat a fémszobor-adományokat, amelyekkel a pápák ajándékozták meg a római bazilikákat. III. Sixtus (432–440) alatt hallunk Szent Lőrincnek egy ezüstszobráról a San Lorenzo fuori le mura apszisában.[18] A 6. század elején Symmachus pápa (198–514) ékesítette a San Paolo fuori le mura bazilikát, s ekkor a confessiót Krisztus és a tizenkét apostol ezüstszobraival díszítette.[19] III. Gergely (731–741) a Santa Maria Maggioréba aranyból készíttette el a Szent Szűz szobrát, amint a gyermek Jézust tartotta a karjában.[20] III. Leó (795–816) a San Lorenzo fuori le mura bazilikának az Üdvözítő, Szent Péter és Szent Lőrinc három ezüstszobrát ajándékozta,[21] a San Paolo fuori le murába két angyalfigurát és egy Krisztus-szobrot aranyozott ezüstből, amelyeket az előcsarnok bejáratánál állítottak fel.[22] A San Pietróba a pápa az előcsarnok bejárata fölötti gerendára az Üdvözítő 93 font súlyú aranyszobrát adományozta, és a cibórium ezüstborítású oszlopai fejezetei fölé négy kerubszobrot aranyozott ezüstből.[23] A lateráni baptisztériumban, amelynek piscináját a pápa helyreállíttatta, a medence közepén egy oszlopra egy ezüst Isten bárányát állítottak, amely szájából vizet köpött.[24] I. Paschalis pápa (817–824) a Santa Maria Maggioréban az Istenanya aranyozott ezüstszobrát állíttatta fel.[25] III. Benedek pápa (855–858) a San Giovanni in Lateranónak adományozta a Megváltó arany- és ezüstszobrát, amely lábaival oroszlánokon és sárkányokon taposott.[26]

De ez a nemesfém-szobrászat nem korlátozódott az urbsra. Ine, Wessex királya, aki 725-ben lemondott, nagy, nehéz figurákat csináltatott nemesfémből, „éspedig az Úr, Szűz Mária és a tizenkét apostol képmását, 175 font ezüstből és 38 font aranyból".[27] Suse Pfeilstückernek alighanem igaza van, amikor azt mondja, hogy nagy, nehéz egész alakok előállításával „a 18. század elején az angolszász fémművészetet egy tőle mindaddig idegen ággal oltották be". Ez az idegen oltvány mindenesetre megeredt Angliában. Aedelwulf még 855-ben is ajándékozott III. Benedek pápának sok becses felszerelési tárgy között „két színarany képmást" is (item imagines II minores ex auro purissimo).[28] Ilyen darabok nem sorolhatók be a helyi angol fejlődésbe. Az angolszász nyelvben hiányoznak a kifejezések mindenfajta figurális szobrászatra. Ha a „szobor" fogalmat egyszer alkalmazni kell az angolszász költészetben, olyan fordulatokkal kell körülírni, mint például „se scyna stan" [= a szép kő], vagy az igazi germán „þryþweorc" [= Kraftwerk (erőmunka)] szóval.[29] Bármily szorosak voltak is a szigeteket Franciaországhoz fűző kapcsolatok, onnan nem vehették át azt a szokást, hogy kerek, nehéz

18 *Liber pontificalis.* Ed. L. DUCHESNE. Paris, 1886. I. 234.

19 Uo. I. 262.

20 Uo. I. 418.

21 Uo. II. 2.

22 Uo. II. 15.

23 Uo. II. 15.

24 Uo. II. 17.

25 Uo. II. 61.

26 Uo. II. 144.

27 PFEILSTÜCKER: i. m. (13. j.) 184. sk.

28 *Liber pontificalis,* i. m. (18. j.) II. 148. – PFEILSTÜCKER: i. m. (13. j.) 184.

29 PFEILSTÜCKER: i. m. (13. j.) 121.

nemesfém plasztikát alakítsanak. Az írott források által igazolt francia preromán ötvösművek Paul Deschamps-féle[30] nagyon gondos összeállítása egy sor antependium, cibórium stb. mellett egyetlen egy egész alakot sem ismer.

Csak a La Manche-csatorna partjáról – amely nyitva állt az angol hatás előtt – van egy forrásunk. Salamon, a bretonok királya egy 871-es levélben azt tudatja II. Adorján pápával, hogy ajándékba egy aranyszobrot fog küldeni neki, amely magát a királyt ábrázolja öszvéren lovagolva.[31] Ezt a szobrot a király képviseletének szánták, mivel abba a szándékába, hogy Rómába zarándokoljon, a breton előkelők a normann veszély miatt nem egyeztek bele. Így fogadalmát más formában váltotta be.[31a]

Németországban is – a keresztén lévő Krisztus-corpus kivételével – a teljes alaknak csak egyetlen emléke maradt fenn az ezredforduló előttről. Az a trónoló Istenanya, amelynek elkészítésére Tuotilót küldték St. Gallenből Metzbe, csak egy trébelt művű relief lehetett. A *Casus Sancti Galli*ban ugyan ez áll róla: „Imago ipsa sedens, quasi viva, adhuc hodie est veneranda” [az ülő képmás, mely szinte él, mindmáig valamennyi szemlélőjének tiszteletére méltó].[32] Az előző, részletes leírásban azonban a trébelés aranylemezéről (= brattea) és a relief síkjáról (= planities) van szó („In brattea autem ipsa aurea cum reliquisset circuli planitiem vacumam” [Az aranylemezre pedig, ahol kerek üres felületet hagyott]), miáltal elhárul minden kétség a felől, hogy reliefről van szó.[33]

Az angol ötvösművészet eszerint nem vehette át a kerek figura műfaját a szomszédos szárazföldről. De hiszen tudjuk, hogy éppen a kérdéses évszázadokban milyen szorosak voltak a kapcsolatok a northumbriai ötvösművészet és Róma között. Oswio northumberlandi király († 671) – aki a római katolikus hitet felvette – és Vitalianus pápa között egy angolszász pap

---

30 P. DESCHAMPS: *Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*. Bulletin monumental 84, 1925, 40. sk.

31 AURÉLIEN DE COURSON: *Cartulaire de l'abbaye de Redon en Bretagne.* Paris, 1863. (Collection de documents inédits) 89. sz. 67. 871-hez.
„precor omnipotentiam vestrae dignitatis, ut hoc munusculum placide in persona supradictorum apostolorum dignetur aspicere, hanc statuam auream nostrae magnitudinis tam in altitudine quam in latitudine, cum lapidibus diversi generis, et mulum cum sella et camo et freno, valentem per omnia CCC solidos” [kérem mindenható Méltóságodat, hogy a fent említett apostolok személyében méltóztassék tetszéssel szemlélni ezt a csekély ajándékot, ezt az aranyszobrot, amely mind magasságában, mind szélességében olyan, mint a mi nagyságunk, különféle kövekkel, és az öszvért nyereggel, gyeplővel és kantárral, mindenestül 300 solidus értékben]. A Dom Martin BOUQUET: *Recueil des historiens des Gaulles et de la France.* VII. Paris, 1749. 596-nál található szöveg alapja: BERTRAND D'ARGENTRÉ: *L'Histoire de Bretagne.* Paris, 1611. (a rennes-i 1582-es első kiadás újranyomása) Cap. 55. 176. és a levelet tévesen a 869. évre datálja a bizonyosan hamis, „vestrae magnitudinis” olvasattal. Az ajándék összértékét is CC-nak adja meg, CCC helyett. Az újabb kutatás, így mindenekelőtt A. LE MOYNE DE LA BORDERIE: *Histoire de Bretagne.* II. Rennes, 1898. 93. és J. HUBERT: *L'art préroman* a mi olvasatunkhoz („nostrae”) csatlakozik. A különböző olvasatok kritikáját Dr. Carl-Richard BRÜHL (Párizs) végezte el számunkra.

31a A. LE MOYNE DE LA BORDERIE: i. m. (31. j.) 92. sk; a *Cartulaire de Redon,* 247. sz., 199. nyomán.

32 *Casus Sancti Galli*, *MG SS* II, 100. [A magyar fordítás: MAROSI Ernő: i. m. (1. j.) 44.].

33 Eszerint helyesbítendő lenne az eddigi irodalom, pl. J. BAUM (*Handbuch der Kunstwissenschaft*) 110.

közvetítésével „helyi northumbiriai és római, antikizáló felszerelések cseréjére került sor”.[34] Beda *Historia abbatum*a szerint Benedict Biscop, Wearmouth-Jarrow apátja „tengerentúli országokból” szerezte „a szent edényeket és ruhákat, és mindent, ami az oltár szolgálatához szükséges volt, mert otthon ehhez nem juthatott hozzá” (a 7. század vége).[35] Ahogyan más források bizonyítják, itt is kevésbé a csatornán túli szomszédos vidékre, mint Rómára kell gondolni.[36]

Mindazon plasztikus ábrázolások esetében, amelyekre a Meroving- és a Karoling- korra nézve az írott forrásokból következtethetünk, eszerint ötvösművekről van szó. Tudjuk, mit jelentett a „vörös arany” a germánoknak, és mit minden fiatal népnek. Ezekben a trébelt munkákban és súlyos egész alakokban eszerint olyan fogadalmi ajándékokkal van dolgunk, amelyekben a művészi érték nagyon elmaradt az anyagi érték és a súly mögött. Istent, Anyját és szentjeit az anyag becse és sokasága által kellett jóindulatra hangolni.

II.

Az évezred fordulója táján azonban három, egymástól távol eső művészeti provinciában egyidejűleg olyan, fából való plasztikus ábrázolások tűnnek fel, amelyeket csak vékony aranylemez borít. Eszerint faragásokról van szó. Ezek a faszobrok még akkor is hatnak, ha az emberi kapzsiság megfosztotta őket arany ruhájuktól. Biztos, hogy az arany oltárfelszerelés közepette, antependiumok és keresztek, kelyhek és könyvtáblák között ilyen szobrok úgy mutatnának, mint a megkopasztott madarak. Szakrális jellegüktől lennének megfosztva. A paderborni Diözesanmuseumban azonban az Imad-Madonna ebben a megcsonkított állapotában is még mindig árasztja azt a varázst, amely egy jelentős szoborból ered. Ez bizonyítja, hogy tulajdonképpeni művészi lényege a famag.

Németországban az esseni Münster-kincstár trónoló Madonnájában van egy olyan korai Ottó-kori szobrunk, amely – ellentétben az Imad-Madonnával – megőrizte aranylemez-borítását. Dél-Franciaországban a legrégebbi fennmaradt szobrok, mint a templom védőszentjének ülő figurája a conques-i Ste-Foy-ban, vagy Szent Chaffre félalakos ereklyetartó büsztje Le Monastier-ban (Haute-Loire)[37] ilyen aranylemezzel borított faszobor. Angliában ilyen technikájú szobrok az 1000 körüli időből ugyan nem maradtak ránk, de legalább kitűnő források tanúskodnak róluk. A dél-angliai Elyben Brithnod apát († 981) szent szüzeknek négy szobrát állíttatta fel az oltár két oldalán, amelyeken a famag arany- és ezüstlemezzel volt borítva és drágakövekkel kirakva. Amikor Hódító Vilmos elfoglalta Angliát, az elyi szerzetesek szükségesnek látták, hogy templomi kincstáruk egy részét eladják szabadságuk, valamint a

34 PFEILSTÜCKER: i. m. (13. j.) 183. sk.

35 Uo. 184.

36 Még egész márványoltárokat is importálnak Rómából. Vö. PFEILSTÜCKER: i. m. (13. j.) 186.

37 E. MÂLE: *L'art religieux du XIIe siècle.* 1924^{2}. 202. és 147. kép. Congrès archéologique 71, 1904, 517, jó képtáblával.

kolostor birtokainak megváltása érdekében, amelyekre a hódítók rátették kezüket. A négy szűz szobrait akkor fosztották meg arany ruhájuktól.[38]
Németországban, a Rajna mentén és Vesztfáliában, Dél-Franciaországban és Dél-Angliában eszerint egy időben, a 10. század utolsó évtizedeiben jelennek meg ezek a szobrok, amelyeken a famagot aranylemezzel fedik. Egyes esetekben szobrokon, amelyeket az egyházi források „iconem auream"-ként jelölnek, nem nemesfémből való kerek figurákat, hanem olyan faszobrokat kell értenünk, amelyeket aranylemezzel vontak be. A szerzetes írók ebben nem mindig tettek ilyen finom különbséget.
Ennek az Ottó-kori művészetnek a köre tág az anyag és az ikonográfia tekintetében.[39] Egyaránt magába foglal olyan monumentális feszületet fából, amilyen a Gero-kereszt és olyan életnagyságnál kisebb bronzkeresztet, mint amilyen a werdeni.
Németországban is van írásos hagyomány – legalább egy-egy egyházi védőszent szobráról. Nagy Ottó uralkodásának vége felé, valószínűleg halála évében, 983-ban iszlám követség látogatta meg a császári udvart – erről az eseményről keleti és nyugati forrásokból tudunk. A küldöttséghez tartozott mint a spanyolországi igazhitűek követe, Ibrâhîm ibn Ahmed aț-Tarțûschî (azaz: Tortosából). Ő Fuldában is járt, és egyebek között a kolostortemplom belső berendezésének bemutatása során elmondja: „Van ott egy ezüstbálvány (şanam) is, az ő vértanújuk alakjában, nyugat felé nézve. Továbbá van ott egy másik bálvány aranyból, amelynek súlya megvan 300 ratl, hátával egy nagyon tágas és széles táblához tartozik, jácintokkal és smaragdokkal kirakva; ennek két karja egy megfeszítettnek módjára van kiterjesztve, ez a Messiás képe – béke legyen vele."[39a] Épp ez az antependium és a kerek alak megkülönböztetésében oly pontos beszámoló minden kétség nélkül hangsúlyozza, hogy Szent Bonifatius szobra, amely a hajó felé fordult, szabadon álló figura volt. Ráadásul a şanam szó nem általában csak bálványt, hanem az arab nyelvhasználatban mindmáig szobrot jelent.[39b]
Madonna-szobrok Essenben és Paderbornban maradtak fenn, a Clermont-Ferrand-i katedrálisban pedig említenek ilyet; itt II. Etienne püspök (940 előtt – 984) – aki egyébként

[38] „Ipse fecit beatarum Virginum imagines, easque auro et argento gemmisque pretiosissime texuit, et iuxta altare duas a dextris et duas a sinistris statuit; quae et in dedicatione Willielmi regis excrustatae, et quaeque meliora ecclesiae ornamenta ablata, sola nuda ligna hactenus valent intueri." [Ő csinálta a szent szüzek képeit, s azokat arannyal, ezüsttel és drágakövekkel igen szépen megalkotta, s az oltár mellett jobbra kettőt, balra is kettőt állított; ezeket Vilmos király megajándékozásakor levették, és az egyház minden jobb ékességével együtt elvitték, mindmáig pedig csak a csupasz fát lehet látni.] *Acta Sanctorum,* június, V, 449. „Similiter imagines sanctarum Virginum multo ornatu auri et argenti monachi spoliaverunt, ad solvendum predictam summam pecuniae." [Ugyanígy a szent szüzek képeit a szerzetesek megfosztották sok arany- és ezüstdíszüktől, hogy a fent említett pénzösszeget megfizessék.], uo. június V, 453. Ld. még: Paul DESCHAMPS, Bulletin monumental, 84, 1925, 34 és 3. és 4. jegyz., 42, és 2. jegyz.

[39] Hans JANTZEN: *Ottonische Kunst.* München, é. n. [1947] 125. skk.

[39a] G. JACOB: *Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert.* (Quellen zur deutschen Volkskunde Heft 1) Berlin, 1927. 24.

[39b] Ezt a tényállást frankfurti kollégám, az orientalista Helmut Ritter volt szíves nekem megerősíteni, amit szeretnék neki nagyon megköszönni. – Egyébként a 300 ratl súlyadattal nem sokat lehet kezdeni, mert ez a súlymérték nagyon ingadozik vidék és kor szerint.

ugyanebben az időben conques-i apát volt – Aleaume pappal, aki őt egy személyben építészként szobrászként és ötvösként szolgálta és az ő fivérével, Adammal készíttette el az Istenanya a gyermekkel egy szobrát, ismét egy olyan figurát, amelyen a famag aranylemezzel és drágakövekkel volt borítva. Ebbe a figurába is a Madonna ereklyéi voltak bezárva. A szobor a 18. század közepén elveszett.

Louis Bréhier Tours-i Gergelynek a clermont-i könyvtárban őrzött, g a 10. század második feléből származó kéziratában talált egy egykorú, tollrajzos miniatúrát, amely ezt a híres, eltűnt trónoló Madonnát ábrázolja.[40] Eszerint a legszigorúbb bizánci Madonna-típushoz tartozott. Johannes Damascenus szavai szerint „kezei az Örökkévalót hordozzák, térdei fenségesebb trónus, mint a kerubok", Mária frontálisan felegyenesedve ült, és az ugyanolyan mereven trónoló Gyermeket térdein tartotta maga előtt.

Ennek a kultuszképnek Auvergne-ben sok követője akadt. L. Bréhier még ma is több mint húsz ilyen típusú faszobrot tudott kimutatni, amelyek mindenesetre többnyire már a 12. századból származnak.[41] Már a replikáknak ez a sokasága is elárulja, hogy a clermont-i Madonna igen tisztelt kegyszobor lehetett, amelyhez sokan zarándokoltak. A 12. században, tehát a nagy zarándoklatok idején ugyanis, amikor a Santiago de Compostelába való zarándoklás felkapottá vált, Languedocban más szentélyeket, Rocamadourt és Le Puy-t is tisztelni kezdték. A clermont-i Madonna legrégebbi replikái a famagot egészen trébelt fémmel borítva mutatják. Az orcivali Madonnán a mai ezüstözött rézlemezek viszont csak a 17. századból valók. Ezek azonban bizonyosan egy eredeti fémburkolat barokk kori pótlásai. Ahogyan a mintakép, a Clermont-Ferrand-i Madonna, legtöbb replikája is ereklyetartó volt. Többségükön az ereklyék tartója a háton volt hozzáférhető, néhány más a mellen mutatja az ereklyenyílást, amelyet ott nagy, az ereklyét láttató hegyikristállyal zártak le.

Mindezek a szobrok ugyanahhoz a típushoz tartoznak. Valamennyi szigorúan frontális beállítású, az anya a gyermeket a térdein tartja, vagy a vállánál, vagy a mellén, a gyermek áldást oszt a jobbjával, és baljával a könyvet tartja. Ez a típus kitartott a 12. század vége tájáig.[42]

De mikor tűnt fel Franciaországban? Mindaz, amit II. Etienne clermont-i püspökről tudunk, jelentős személyiségre enged következtetni. Louis d'Outremer király (936–954) uralkodása idején Clermont-t felgyújtották a normannok. Etienne püspök újjáépítette a várost, visszahívta a lakosokat, és 946-ban székesegyházat adott a népnek. Ennek a templomnak építésze, Aleaume pap és fivére, Adam 946 táján készítették el a Madonna kultuszképét is, amelyet a főoltár mögött állítottak fel. Amikor Etienne püspök ezt a szobrot az ereklyetartó rangjára emelte, a jelek szerint teljes tudatában volt tette abszolút újdonságának. A már idézett 10.

[40] Clermont-Ferrand, könyvtár, Ms. 145 (in 4°) fol. 130v. – L. BRÉHIER: *Renaissance de l'art français.* VII. 1924. 206. skk. – Uő: *L'homme dans la sculpture romane.* Paris, é. n. [1927] 7. skk, mindig a kérdéses miniatúra képével. – P. DESCHAMPS, Bulletin monumental, 84, 1925. 34.

[41] L. BRÉHIER: *Vierges romanes d'Auvergne.* Le Point, Revue artistique et littéraire, XXV. füzet, 5. évf., 1943. június, 12. skk.

[42] A Vierge du Mont Cornados Saint-Nectaire-i ülő szobra és az orcivali is 12. századi. (*Congrès archéologique* 87, 1924, Clermont-Ferrand, 437–438.). A dél-franciaországi szobor-ereklyetartók másik listája: BRÉHIER, Revue des deux mondes, 82, 1912, 892. sk.

századi kéziratban olvasható: „Cet évêque avait pour ces reliques un tel amour, qu'il les honorait et les vénérait par-dessus toutes les autres. En effet ce fut dans des châsses d'or et d'argent qu'il logea des corps de plusieurs saints. Quant à ces reliques (celles de la vierge) il voulut au contraire les honorer d'une manière toute différente" [Ebben a püspökben oly nagy volt a szeretet ezen ereklyék iránt, hogy ezeket minden más felett becsülte és tisztelte. Valójában arany- és ezüstszekrényekbe helyezte több szent testét. Ami ezeket az ereklyéket (a Szent Szűzéit) illeti, ezeket viszont egészen más módon akarta megbecsülni].[43]

Az egyes templomok védőszentjeinek ülő szobrai közül csak a conques-i Szent Fides maradt ránk. Ez azonban csak egy egész sor, számunkra ismeretes kora Ottó-kori dél-franciaországi emlék maradványát jelenti. Hogy Auvergne-ben már akkoriban a kultuszképeknek mily sokasága volt, kiderül az Angers-i Bernhard által adott leírásból. Amikor a 11. század első éveiben Rodez-ben zsinatot tartottak, valamennyi konvent és valamennyi kanonok magával hozta szentjeinek ereklyéit, akár ereklyetartó szekrényekben, „akár aranyozott szobor formájú ereklyetartókban". Egy mezőn, annak a hegynek a lábánál, melyen a város emelkedik, valóságos tábort építettek. „A szentek gyülekezetét itt sátrak és pavilonok alatt osztották el." Látható volt itt „Szent Marius arany fensége", aki Szent Austremoine-nek, az első clermont-i püspöknek és a rouergue-i Vabres apátság védőszentjének tanítványa volt; a második rodez-i püspök, „Szent Amand aranyfensége"; Toulouse első püspökének, „Szent Saturninusnak arany ereklyeszekrénye", „Isten anyja, Mária aranyképe", s végül „Szent Fides aranyfensége".[44]

---

43 L. BRÉHIER: i. m. (40. j.) VII. 1924. csak a francia fordítást, és nem az eredeti latin szöveget közölte.

44 „quod inter multa sanctorum corpora, que secundum morem illius provincie feruntur ad concilia, sancta Fides, quasi principatum tenens, miraculorum effulget gloria […] Reverentissimus igitur Arnaldus, Rotensium episcopus, suis tantum parrochianis conflaverat sinodum, quo de diversis monachorum aut canonicorum congregationibus, in capsis vel in imaginibus aureis, sanctorum corpora sunt evecta. Erat autem distributa sanctorum acies in tentoriis et papilionibus, in prato Sancti Felicis, quod disparatur ab urbe quasi uno tantum miliario. Hunc locum precipue sancti Marii, confessoris et episcopi, aurea majestas et sancti Amantii, eque confessoris et episcopi, aurea majestas, et sancti Saturnini martiris aurea capsa, et sancte Dei genitricis Marie aurea imago, et sancte Fidis aurea majestas decorabant. Erant preter hec multa sanctorum pignera, quorum numerus non commendabitur in presenti pagina" [hogy a sok szent test között, amelyeket ama vidék szokása szerint zsinatokra visznek, Szent Fides, mintegy elsőként, csodák dicsőségében tündököl. […] Az igen tisztelendő Arnaldus, Rodez püspöke csak az egyházmegyéjéhez tartozóknak zsinatot hirdetett, ahová a különféle szerzetesi és kanonoki közösségekből, szekrényekben vagy aranyképekben elhozták a szentek testeit. A szentek seregét pedig sátrakban és pavilonokban rendezték el Szent Félix mezején, amely a várostól csak egy mérföld távolságra van. Ezt a helyet pedig díszítette kiváltképpen Szent Marius hitvalló és püspök arany fensége, és Szent Amantius, ugyanúgy hitvalló és püspök arany fensége, meg Szent Saturninus aranyszekrénye, és Isten Szent szülőjének, Máriának arany képmása, és Szent Fides arany fensége. Ezen kívül még sok szent maradványai voltak itt, melyeknek sokaságát nem bízzuk erre a lapra] *Liber miraculorum,* i. m. (1. j.) 71. sk. Lib. I. Cap. XXVIII. Az említett szentek ikonográfiája tekintetében még mindig jó szolgálatokat tesz L. SERVIÈRES: *Les saints de Rouergue, origines paiennes et chrétiennes.* Rodez, 1872.

A majestas [itt: fenség] és imago [itt: kép, képmás] megkülönböztetéséről sokat vitatkoztak. Biztos, hogy maiestasnak csak trónoló figurákat neveztek. Másrészt viszont éppen a Madonna ülő alakját imagónak is nevezik. Az az A. BOUILLET és L. SERVIÈRES által (*Sainte Foy, vierge et martyre.* Rodez, 1900. 168.) kifejezett nézet, miszerint a majestast ereklyéket tartalmazó szobroknak tartották volna fenn, bizonyosan téves.

Bernhard más helyen Szent Geraldus szobráról beszél, amelyet Aurillacban a főoltár fölött állították fel. Geraldus Aurillac grófja volt, és 908-ban halt meg.[45] Aurillacban bencés apátságot alapított, amely az ő nevét vette fel. Angers-i Bernhard nagyon szemléletesen írja le a kultuszképet: „Amikor először megpillantottam Szent Geraldusnak oltárra helyezett, színarannyal és drágakövekkel ékesített szobrát, mely annyira hűen volt alkotva az emberi arc képére, hogy több parasztnak, aki látta, úgy tetszett, mintha átható tekintettel nézte volna őket, s tükröződő szemeivel a könyörgők adományait olykor mintha nagyobb tetszéssel fogadta volna."[46] Az auvergne-i Sauxillanges-ban egy „majesté de St-Pierre" [Szent Péter fensége] elpusztításáról van szó, amelyet az apátságtól függő birtokok egyikén állítottak fel.[47]

A limoges-i Saint-Martialban Szent Martialis, 3. századi limoges-i püspök trónolt, jobbját áldó gesztusra emelve, baljában az evangélium könyvét tartva.[48]

Hálát adhatunk a jó sorsnak, amely Szent Fides szobrát Conques-ban[49] jelentős változások nélkül[50] megőrizte.

Mivel a Clermont-Ferrand-i Madonna és a Szent Fides ugyanannak a megbízónak – II. Etienne püspöknek – köszönhető, nem nagyon érdekes a kérdés, hogy kettőjük közül melyik a korábbi. A clermont-i katedrális kultuszképét legalábbis közelíteni kell e templom felszentelésének dátumához , ha ugyan nem ahhoz kapcsolni. Mivel tudjuk, hogy a székesegyház építője fivérével együtt alkotta a Madonna-szobrot, a „946 körül" dátum önként adódik.

Szent Fides ereklyéit, amelyek mindaddig Agenban voltak, ahol a szent 303-ban szenvedett vértanúhalált, a conques-i szerzetesek, akiknek nem volt ereklyéjük, 863 és 883 között némileg erőszakos módon szerezték meg, és vitték át kolostorukba. Ebből adódik a mi szobrunk készítésére a terminus post. Nos, Angers-i Bernhard azonban arról tudósít, hogy a kultuszkép

---

45 „Adraldus […] imaginem ex pollucido auro beato Geraldo fabricavit, altare argenteum decoravit pluribus gemmis." [Adraldus […] ragyogó aranyból képmást készített Szent Geraldusnak, az ezüst oltárt több drágakővel díszítette.] Egy „breve Chronicon"-ból, itt id. Bulletin monumental. 84, 1925, 57, 2. jegyz. nyomán.

46 „cum primitus sancti Geraldi statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus preciosissimis imaginem et ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspicaci intuito videatur videre, oculisque recerbantibus precantum votis aliquando placidius favere" *Liber miraculorum,* i. m. (1. j.) 46. [magyarul: MAROSI: i. m. 232.]

47 BRÉHIER: i. m. (42. j.) 890., a forrás kiadásával.

48 „Iconem auream sancti Martialis fecit, sedentem supra altare et manu dextra populum benedicentem, sinistra librum tenentem Evangelii." [Szent Martialis arany képmását készítette el, az oltár fölött ülve, amint jobb kezével megáldja a népet, baljával pedig az Evangélium könyvét tartja.]. O. LEHMANN-BROCKHAUS: *Die Kunst des 10. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen.* Straßburg, 1935. 49. 43. sz.

49 A. DARCEL: *Trésor de l'église des Conques.* Paris, 1861. 45. skk. még habozva a 9. századra datálta a szobrot. A helyes datálás azután Abbé A. Bouillet számos munkájában. A BOUILLET: *L'église et le trésor de Conques.* Macon, 1892. 50. skk. A. BOUILLET és L. SERVIÈRES: i. m. (44.) 167. skk. A. BOUILLET: *L'art religieux à l'exposition rétrospective du Petit Palais en 1900*, Bulletin monumental 65, 1901, 192. skk. E. MOLINIER: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle.* IV. L'orfèvrerie réligieuse et civile. Paris, 1902. 108. skk. M. BURG: *Ottonische Plastik.* Bonn, 1922. 51. skk. (stb.)

50 A kezeket a 16. században megújították, a cipők és a zsámoly modernek.

katedrájának támláján két galambot „Barnardus, tunc Belli Loci abbas et postmodum Caturcine urbis episcopus" [Barnardus, akkor Beaulieu apátja és utóbb Cahors városának püspöke] egy álom nyomán később tett hozzá.[51] Tudjuk azonban, hogy ez a Bernhard 979 előtt Solignac apátja volt, és 984 körül lett a limousini Beaulieu apátja. Cahors-i püspökké választásának 1005-ös dátuma azonban nem tűnik biztosnak. Annyi mindenestre kiderül, hogy Szent Fides kultuszképének 984 körül Conques-ban már állnia kellett.[51a] Ezzel úgy tűnik, hogy a clermont-i Madonna-szobornak két vagy három évtizednyi előnye van, ami Clermont mint püspöki székhely helyzete alapján érthető is. Bréhier-nek tehát alighanem igaza van akkor, amikor az elveszett szoborban a francia keresztény kultuszképek archetípusát látja.

Nagyon jellemző, hogy ugyanahhoz a tájhoz és ugyanazokhoz az évtizedekhez – amelyeknek az egyszersmind ereklyetartóul is szolgáló első kerek figurákat is köszönhetjük – tartoznak azok az első ereklyetartók is, amelyek egyes testrészeket (fejeket, karokat) ábrázolnak. Emil Lesne állította össze a legrégebbi darabok jegyzékét.[52] Éppen a clermont-i székesegyházból van meg kincstárának rövid leltára a 980–1010 közötti évekből. Ez a „Breve de thesaurum et de omni ornamento sanctae Mariae et beatorum Agricolae et Vitalis, Claramontis sedis" liturgikus ruházatokat és eszközöket, könyveket és már értékeket tart nyilván. Itt mint harmadik tételt találjuk a következőt: „Mejestatem sanctae Mariae 1 vestita cum ciborio cum uno cristallo" [Szűz Mária 1 db fenségét felöltöztetve, cibóriummal és egy kristállyal], de már előbb van „in primis caput aureum 1 cum corona et sceptrum et palma" [először 1 db arany fej koronával, jogar és pálma], azaz egy fej-ereklyetartó.[53]

A nevers-i székesegyház legrégebbi, 10. századi inventáriumát is ismerjük egy kódexből, amelyet a londoni British Museum őriz.[54] Az összesen tíz darab között feltűnik egy „caput aureum cum corona" [aranyfej koronával]. F. R. Boutillier szerint Szent Quiricus (Saint-Cyr) fejéről van szó. E fej-ereklyetartó keletkezésére is kikövetkeztethető egy terminus post. 933 és 936 között ugyanis Guy auxerre-i püspök Raoul király közvetítésére át kellett, hogy engedje Tédalgrin nevers-i püspöknek Szent Quiricus koponyájának egy részét. Nyilván aztán hamarosan elkészíttették Nevers-ben a nemes tartót a becses ajándék számára.[55]

Szerencsére az emlékek írásos nyoma épp elég ahhoz, hogy pontos bepillantást adjon abba az életbe és mozgásba, amely hozzátartozik ennek az új liturgikus eszköznek a keletkezési

---

51 *Liber miraculorum,* i. m. (1. j.) Lib. I. Cap. XVI. (52).

51a M. Aubert: *Bulletin de la Société des Antiquaires de la France.* 1928. 116. skk. P. Deschamps: *L'orfèvrerie à Conques vers l'an Mille.* Bulletin monumental 106, 1948, 75. skk, különösen 88.

52 E. Lesne: *Histoire de la propriété ecclésiastique en France.* III, L'inventaire de la propriété. Eglises et trésors d'églises du commencement du VIIIe à la fin du XIe siècle. Lille, 1936. 210. skk.

53 *Musée des archives départementales.* Ed. Ministère de l'interieur. Paris, 1878. 19. sz., 39. skk.
Dr. Carl-Richard Brühl úr volt szíves megerősíteni, hogy a leltár tényleg a 10. század második felének paleográfiai jellegét viseli. Brühl dr. úrnak egyébként is nagy köszönettel tartozom segítségéért párizsi könyvtári munkám során.

54 London, British Museum, Harleian ms. 2790, fol. 262v. Kiadta Fr. Boutillier: *Le trésor de la cathédrale de Nevers.* Nevers, 1888. 23. skk. Az inventáriumot – de a kommentár nélkül – újra kinyomtatta X. Barbier de Montault, *Revue de l'art chrétien* 1890, 246. skk.

55 F. J. Crosnier: *Monographie de la cathédrale de Nevers.* Nevers, 1854. 35. skk., különösen 42.

folyamatába. Ha a 10. század előtt véletlenül ereklyéket találtak vagy messziről beszereztek, akkor ezeket a becses maradványokat *osztatlanul* egy ereklyetartó szekrénybe helyezték, amelynek helye egy oltár mögött, fölött vagy alatt volt. Ez változik meg most Dél-Franciaországban a 10. század második felében. A megszerzett ereklyékből darabokat emeltek ki, amelyeket kerek figurákban helyeztek el, hogy fokozzák ezeknek a kultuszképeknek a szakrális jellegét. A fejek maradványai számára az ötvösökkel ereklyetartó büsztöket készíttettek. Ezekről a történésekről három délfrancia forrás tudósít.

A *Passio, translatio et miracula Sancti Valeriani martyris*ban Garnerius szerzetes elbeszéli a 10. század végén, hogy a tournus-i I. István apát alatt elhatározták a szent translatióját. Megtalálták a maradványokat, a fejet a mellén fekve. A csontokat egy szekrénybe gyűjtötték, amelynek helye az oltáron volt. A szent fejét azonban a szekrény mellett egy fej-ereklyetartóban állították fel, amely a krónikás nézete szerint a szent vonásait adta vissza.[55a]

Ha itt egy kortárs beszámolójáról volt szó, a következő forrás olyan eseményről szól, amely már száz évvel előbb történt. A 11. század végén Falco szerzetes az általa ugyanarról a tournus-i kolostorról írt krónikában arról számol be, hogy István apát az auvergne-i Saint-Pourçain-ban felemelte Boldog Portianus testét is, és az ő maradványait ugyancsak két különböző tartóban, tudniillik egy szekrényben és egy fej-ereklyetartóban helyeztette el.[55b]

952 táján egy tűzvész a limoges-i Saint Martial-apátságban elpusztította az ötvösművészet műveinek egy részét, amelyben a kolostor védőszentjének ereklyéi voltak. Gauzbert szerzetes, aki a síremlék őre volt, nem elégedett meg azzal, hogy restaurálja és drágakövekkel díszítse a becses emléket, hanem a főoltárra is készített egy arany – vagy valószínűbben egy

[55a] „Interea loci loculus argenteus ad medium defertur, operoso satis artificio, gemmarum multitudo diversarum splendore, laminis aureis et eboris sculptura radiantibus mirifice decoratus, profecto talis út materiam superaret opus, studio recolendae scilicet sanctitatis vri Stefani abbatis non sine copiosis impensis praeparatus. […] Caput vero juxta memoratum loculum in imagine quadam velut ad similitudinem martyris ex auro et gemmis pretiosissimis decenter effigiata separatim erigitur. Nam crucem de pallio, quam super exesa corporis membra […] reperant, in argentea cruce diligenter includunt." [Miközben középre ezüst házikót hoznak, meglehetősen mesteri munkával, különféle drágakövek sokaságának ragyogásával, ragyogó arany lemezekkel és elefántcsont faragással csodásan díszítve, igazán olyan, hogy az anyagot felülmúlja a munka, amelyet ugyanis a szentség helyreállításának szándékával István apát igen nagy költségek ráfordításával készített. […] A fejet pedig az említett házikó mellett valamely, a vértanú hasonlóságára arannyal és drágakövekkel illően alakított képmásban külön állítják fel. A keresztet pedig abból a palástból, amelyet a test korhadt tagjai fölött […] találtak, gondosan ezüst keresztbe zárják.] Pierre-François CHIFFLET S.J.: *Histoire de l'abbaye royale de la ville de Tournus.* Dijon, 1664. Preuves 38–51, különösen 48. sk. Ugyanerről az eljárásról van szó az 1087 táján író Falco szerzetes *Chronicon Trenorciense*jében is, cap. 38. skk. (nyomtatásban ugyancsak Chifflet-nél, Preuves 3-31, különösen 25. skk.)

[55b] „Idem quoque venerabilis abbas corpus beati Portiani sublevans a tumulo, in duobus pretiose compositis scriniis, imagine scilicet, alioque fabrefacto loculo collocavit." [Ugyanezen tiszteletreméltó apát Boldog Portianus testét is felemvén a sírból, két szépen elkészített ereklyetartóban, tudniillik egy képmásban és egy másik, mesterművű házikóban helyezte el.] *Chronicon Trenorciense,* i. m. (55.a) Cap. 44, CHIFFLET: i. m. (55.a) Preuves 27. Ezen és az előző jegyzet forrásainak nagyon eltérő és részben rossz hagyományozását soha nem tisztázhattam volna dr. Brühl úr segítsége nélkül.

aranylemezzel borított – Szent Martialis-szobrot, egy ülő figurát, amely jobbjával a népet áldotta meg, és baljában az evangélium könyvét tartotta.[55c]

Joffredus apát alatt, aki 1008-tól 1020-ig kormányzott, nemcsak becses függő koronát függesztettek fel az ereklyetartó szekrény fölé, hanem a főoltáron lévő ülő szobrot is ereklyetartóvá változtatták, s benne a szent tagjait helyezték el.[55d]

Láthatjuk, minden tanúság arra utal, hogy Franciaországban az ereklyetartó figurák és az egyes testrészek alakjára készített ereklyetartók 950 körül és után keletkeztek.[55e] Mármost ezzel pontosan megegyezik a német emlékállomány, amelyben az első ereklyetartók a korai Ottó-korból ismeretesek (a trieri dómkincstár András-ereklyetartója).

Nem tagadható azonban, hogy egy sokszorosan és ragyogóan igazolt fej-ereklyetartó volt már a 9. században is.[55f] Boso provence-i király, aki 887-ben halt meg, és a vienne-i székesegyházban talált végső nyughelyére, e templomnak adományozta védőszentjének, Szent Mauritiusnak fej-ereklyetartóját, amit fennmaradt sírfelirata kifejezetten igazol.[55g] Ez az

55c „Ipsius abbatis principatu (azaz Guigo, a 9. apát, aki kb. 973–991 között kormányozhatott. Más számozások szerint ő a 10. apát, miáltal kormányzásának évszámai is eltolódnak. Végső tisztázás valószínűleg már dr. Brühl beható vizsgálatai nyomán sem érhető el.) cripta aurea Marcialis apostoli media nocte igne combusta est […] et intra XV dies cripta aurea cum gemmis a novo restaurata est a Gauberto, custode sepulcri, monaco. Isdem Gauzbertus iconam auream Marcialis apostoli fecit, sedentem super altare et manu dextera populum benedicentem, sinistra librum tenentem evangelii” [Ennek az apátnak kormányzása alatt Martialis apostol arany sírja éjfélkor tűzben elégett […] és 15 napon belül az arany sírt drágakövekkel ismét helyreállította Gauzbert szerzetes, a sír őre. Ugyanez a Gauzbert készítette el Martialis apostol arany képét, amint az oltár fölött ül, és jobb kezével megáldja a népet, baljában az evangélium könyvét tartja].

55d Joffredus apát, a 12. apát alatt, aki 1008–1020 között kormányzott: „Hic coronam auream cum gemmis pendentem ante corpus Marcialis fecit; hic a novo basilicam Salvatoris magnifico opere renovavit.” [Ő Martialis teste előtt függő, drágaköves arany koronát készített; ő a Megváltó bazilikáját újból, nagyszerű munkával renoválta.] Henri DUPLÈS-AGIER: *Chroniques de St.-Martial de Limoges.* Paris, 1874. (Publications de la Société de l'Histoire de France) 5. skk. „Joffredus […] fecit IIas cruces aureas et scrinium ubi est caput apostoli de icona que erat super altare” [Joffredus […] csinált két arany keresztet és a szekrényt, ahol az apostol feje van abból a képből, amely az oltár fölött volt]. Ez az utolsó adat csak egy 13. századi forrásban szerepel, Bernard ITIER *Chronicon*jában, amely 1224-ig terjed, s amelynek szerzője 1225-ben halt meg. DUPLÈS-AGIER, 43. Az itteni értelmezés már: Jean HUBERT: i. m. (30. j.) 136. A forrásokba és értelmezésük különböző lehetőségeibe ismét dr. Brühl vezetett be.

55e Figyelemreméltó, hogy ebben a pillanatban Anglia, úgy látszik, egészen elmarad. A M. Förster által publikált angol ereklyelisták a 10. század utolsó évtizedeiből csak zsinórokkal lezárt ereklyecsomagokról szólnak, amelyeket nagy számban, szekrényekben tartottak. (M. FÖRSTER: *Zur Geschichte des Reliquienkultes in Altengland.* Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung, 1943, Heft 8, 63. skk).

A DESCHAMPS (34. 1. jegyz.) által említett többi délfrancia büsztöt ma mind csak a 12. századra datáljuk. Mindenesetre a 11. század végéről való Szent Baudine Saint-Nectaire-i büsztje (Congrès archéologique 62, 1895, Clermont-Ferrand, i. m. (40. j.) 296. skk. és 14. tábla).

55f J. BRAUN: *Die Reliquiare des christlichen Kultes.* Freiburg i. B., 1940. 413. skk. nem ismer fej-ereklyetartót a 10. század előtt. Utalás a következő jegyzetben idézett könyvre egyedül: E. LESNE: *Propriété ecclésiastique.* III. 210.

55g R. POUPARDIN: *Le Royaume de Provence sous les Carolingiens.* Paris, 1901. 139. skk. és 357. skk. – Az epitáfium még: *Monumenta Germaniae. Poetae* IV. 1027. sk.

ereklyetartó a Vienne-ben 1562-ben és 1567-ben történt hugenotta fosztogatásoktól szerencsésen megmenekült; Vienne-ben, 1612. április 27-én Peiresc még megvizsgálta, pontosan leírta és lerajzolta (kép). 1671-ben azonban Vienne e palládiumának elvesztését panaszolják. Nyilvánvalóan a pénzszűkébe került dómkáptalan beolvasztatta, és olcsó utánzattal helyettesíttette az ereklyetartót, mely azután a nagy forradalomban ugyancsak tönkrement. Peiresc vonalrajza a fejet csak azzal az egy koronával díszítve mutatja, amelyet Boso sírfelirata említ. Tudjuk azonban, hogy Hugo arles-i király egy másik – aranyból, drágakövekkel készített – koronapántot tett az első karika fölé, és hogy a két koronapánt egyike már a 11. században javításra szorult. A nyak hátoldalára Boso király fogadalmi felirata volt bevésve Karoling majuszkulákkal, melynek szövegét, amennyire még kibetűzhette, Peiresc megőrizte. Rajza tiszta fej-ereklyetartóra engedne következtetni, de Peiresc szól a büszt melldíszéről is, amely a hugenotta kor előtt még állítólag megvolt.

Noha az írott tanúságokból kiderül, hogy e szobrok egy része az oltárok fölött, mögött és mellett volt felállítva, az Ottó-kori plasztikának eme első termékeiben nem láthatunk monumentális szobrokat (ha eltekintünk azoktól a nagy feszületektől, amelyek a székesegyházak kórusaiban függtek). Valamennyi trónoló Madonna-szobor életnagyságnál kisebb. A hildesheimi dóm arany Madonnája 65 cm magas, az esseni Münster kincstárának Madonnája 75 cm, a conques-i Szent Fides 85 cm, a mindeni dómkincstár 11. század második feléből való bronzfeszülete 104 cm, a werdeni bronzfeszület 108 cm, a paderborni Imad-Madonna 112 cm.[56]

Az, hogy a szigorú frontális nézetben trónoló Madonnák és szentek szobrai *formálisan* a pogány anyaistenségek szobrait és terrakotta szobrocskáit követik, melyek a római provinciákban mindenfelé láthatók voltak, nyilvánvaló. A Trier melletti Altbachtalban csupán egy kis, kápolnaszerű templom ásatásai során a trónoló anyaistenségek ilyen szobrocskáiból egy tucatnyit találtak.[57]

„Sancti Mauricii capud ast circumdedit auro,
Ornavit gemmis claris super atque coronam
Inposuit totam gemmis auroque nitentem."

[Szent Móric fejét viszont aranyba foglalta, / Felül és a koronát fényes drágakövekkel díszítette, / Elhelyezte az egészet, mely drágakövekkel és arannyal csillog.]

56 E. MEYER: *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*. Festschrift für Carl Georg HEISE. Berlin, 1950. 60. 16. jegyzet.

57 S. LOESCHKE: *Die Erforschung des Tempelbezirkes im Altbachtale zu Trier.* Berlin, 1928. 8. és 14–17. kép. Az 1928-ban, a bonni Münster alatt talált Aufani matrónákról: H. LEHNER: *Römische Steindenkmäler von der Bonner Münsterkirche*. Bonner Jahrbücher 135, 1930, 1. skk. H. MÖBIUS: *Bronzestatuette einer niederrheinischen Matrone in Kassel*. Prähistorische Zeitschrift 34/35. 1950. 385. skk. – Vö. még *Germania romana,* 2. kiadás IV, Taf. XXII. skk. – A galliai anyaistenségekhez vö. F. HEICHELMANN szócikkét: PAULY–WISSOWA–KROLL: *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft.* 31. Col. 946. skk. – A galliai anyag a legnagyobb bőségben: E. ESPÉRANDIEU: *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine.* Paris, 907. skk., különösen II. 1317–1329, a saintes-i istenségek.

B. SCHWEITZER: *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst.* (Leipziger Universitätsreden, Heft 16) Leipzig, 1949. 41. és 27, 28. kép. – Az Alpoktól délre az anyaszobrok legnagyobb lelőhelyéről (Le Curti Capua és Capua vetere között) vö. *Cataloghi illustrati del Museu Campano.* I. A. ADRIANI: *Sculture in Tufo.*

Egyes esetekben pontos tudomásunk van a kultuszképek felállításának helyéről. A Clermont-Ferrand-i Madonna elhelyezéséről a clermont-i könyvtár már idézett, a 10. század második feléből való kézirata tudósít: „Derrière l'autel se trouvait une colonne faite d'un marbre admirable, elle était surmontée d'un cylindre d'une taille merveilleuse semblable à une pierre de jaspe et c'est sur ce socle que le vénérable pontife voulait placer l'image dont j'ai raconté la fabrication" [Az oltár mögött egy csodás márványból készült oszlop volt, s efölött csodás faragású, jáspis kőhöz hasonló henger volt, s a tiszteletre méltó főpap erre a talapzatra helyeztette azt a képet, amelynek készítését elbeszéltem].[58]

Általában azonban a szakrális figurák nem csak úgy, szabadon állhattak. Theophanu apátnő könyvtáblája az esseni Münster kincstárában (1050 körül)[59] azt mutatja a dedikációs reliefen, hogy az ilyen, aranylemezzel borított Ottó-kori szobrok baldachinok alatt ültek, amelyeknek hátsó és oldalfalait függönyökkel zárták le, s elülső oldalukat ugyancsak le lehetett függönyözni. Éppígy kell elképzelnünk az esseni Münster kincstára Madonnájának eredeti tektonikus keretezését is.

Az Ottó-kor valamennyi ránk maradt szobra egyszersmind ereklyetartó is. Azt, hogy ezen kívül a feszületek a nagy templomokban egyszersmind ostyatartóként szolgáltak, már említettük. Azokhoz a darabokhoz, amelyekről ilyen alkalmazás bizonyítva van, legalább még egy feszület járul, amelyről ez valószínűsíthető. A werdeni bronzfeszületen legutóbbi feldolgozójának tanúsága szerint a fej hátoldalán két lyuk van „egy nyelv formában kihagyott nyílás mellett".[60] Ez a nyelv formájú nyílás fogadhatta be az ostyát, a két lyuk tarthatta a záró ajtócska rögzítésére való csapokat. Ahol a feszületek nem ostyatartóként szolgáltak, legalábbis ereklyék voltak bennük. A mainzi dómból való híres, 10. századi Benna-keresztről mondják: „cuius venter plenus erat reliquiis et gemmis preciosissimis" [a has tele volt ereklyékkel és drágakövekkel].[61]

A braunschweigi 1194-es Imerward-feszület[62] a fej hátsó oldalának egy fiókjában ereklyéket rejtett, amelyeket csak 1881-ben vittek át a braunschweigi dóm négyezetében álló oltár középső bronzoszlopába. Ha ez azonos azzal a csodás művű feszülettel, amelyet Oroszlán

h. n. 1939. passim.

58 Clermont-Ferrand, könyvtár, Ms. 145 (in 4°), fol 134a. A kéziratba sajnos nem tudtam betekinteni. BRÉHIER: i. m. (40. j.) VII. 1924. 208, 2. j. sajnos a latin szöveget ismét csak francia fordításban közli.

59 JANTZEN: i. m. (39. j.) 146. kép.

60 Fr. RADEMACHER, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, 146.

61 Ez a Willigis érsek korából való mainzi kereszt arany feszület volt, 1200 font értékben, mozgatható karokkal és lábakkal. A Krisztus-figura magassága meghaladta egy közönséges ember nagyságát. A szemekben két nagy karbunkulus kő volt. Az 1153-ban kormányzásra került Arnold érsek eltávolította Krisztus egyik lábát – a kincstár sok más darabjával együtt –, hogy csapatainak zsoldját fizethesse. 1160-ban Rudolf érsek levétette az egyik kart, hogy ebből fedezze római útját, melyre ez évben indult. Amikor 1161-ben visszatért, beolvasztatta a maradékot. O. LEHMANN-BROCKHAUS: *Schriftquellen,* i. m. (6. j.) I. 2515. és 2860. sz. – I. LABARTE: *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance.* I. Paris, 1872[2], 382.

62 H. BEENKEN: *Romanische Skulptur in Deutschland.* Leipzig, 1924. 158. skk. – E. PANOFSKY: *Das Braunschweiger Domkruzifix und das „volto santo" in Lucca*. Festschrift für A. GOLDSCHMIDT. Leipzig, 1923. 37. skk.

Henrik 1194-ben más szobrokkal együtt állíttatott fel a braunschweigi dómban, akkor még megvan ezeknek az ereklyéknek a jegyzéke. Az 1200 körüli bockhorsti feszületen (ma Vesztfália tartományi múzeumában: Landesmuseum, Münster)[63] ezzel szemben a fej tetején, a korona közepén van az ereklyetartó, amelyet egy kis vaslemez zár le. Ebben volt még „sok ereklye kísérő írásokkal, többnyire a 13. századból".[64] A kölni St. Maria im Kapitol 1304-es feszületén ez a felirat volt: „impositae vero sunt subscriptae reliquiae venerandae cruci praefatae die suae consecrationis praenotato" [az alább írott ereklyéket pedig a tiszteletre méltó keresztbe helyezték említett felszentelésének fent említett napján].[65]

De az Istenanya és a szentek ülő figuráin is mindenütt találunk ereklyetartókat. A conques-i Szent Fides figurájának ilyen van a hátán. Ebben még ma is megvan – az 1878-as vizsgálatok szerint – „a szent egész koponyája, egy ezüstlemezbe burkolva, néhány, becses anyagból és arannyal átszőtt kelméből való zacskó, amelyekbe a fej sok töredékét és olyan szövetek maradványait gyűjtötték, melyeket az üdvözült vértanú vérével itattak át".[66] A paderborni Imad-Madonnának[67] a hátrészén van az ereklyefülkéje. H. Schnitzler feltételezi az esseni Münster kincstárának Madonnájáról, hogy az ereklyetartóhoz az áttört trónus alatt lehetett hozzáférni. Hogy az áttört ülés mögött volt-e megfelelő üreg a famagba bemélyítve, ma már sajnos nem állapítható meg,[68] mivel az egészen elkorhadt régi helyett új famagot helyeztek be.[69]

A szobrászat soha nem találta volna meg újra a nyugati templomba vezető utat, ha nem kötötte volna meg ezt a szövetséget az ereklyetartó szekrénnyel. Csakis ereklyetartóként vívhatta ki létjogosultságát az Ottó-kori egyházban. A kultusz középpontjául nem volt szükség helyettesítő szoborra, egyáltalán a művészi látszat közreműködésére. A templom középpontja – legkésőbb a 8. század óta – az ereklyetartó szekrény a kriptában, illetve fent a szentélyben, az oltár alatt vagy fölött. Szent Márton valóban Tours-ban nyugszik, és Szent Bonifác valóban Fuldában. Az ereklyetartó szekrény mindent magába foglal: az imádkozók, a betegek és a

---

63 H. BEENKEN: *Bildwerke Westfalens*. Bonn, 1923. 9. kép. – E. LÜTHGEN: *Romanische Plastik in Deutschland.* Bonn, 1923. 175. és 88. skk. tábla.

64 *Das Landesmuseum der Provinz Westfalen.* I. *Die Skulpturen.* Bearbeitet von Burckhardt MEIER. Berlin, 1914. 56.

65 *Kunstdenkmäler der Rheinlande, Stadt Köln.* II. 1. 42.

66 BOUILLET: *L'église et le trésor de Conques.* Macon, 1892. 53. sk.

67 A. FUCHS, *Zeitschrift für christliche Kunst* 31, 1918, 30 skk. – H. EICKEL: *Die Madonna des Bischofs Imad*. Festgabe für A. Fuchs. Paderborn, 1950. 45. skk.

68 P. CLEMEN: *Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in den Rheinlanden.* XI. 1906. 7. skk.

69 Figyelemreméltó, hogy egyetlen román kori bajor monumentális feszületnek sincs ereklyetartója, sem a fej hátoldalán, sem a hátion. A forstenriedi, a wessobrunni és az altenstadti feszületet 1949-ben a bajor tartományi műemlékvédelmi hivatal műhelyeiben restaurálták, s én Georg Lill szívességéből ott tüzetesen megvizsgálhattam őket. Különösen a forstenriedi feszületen a fej hátoldalán, a nyakon és a háton még a 12. századi eredeti színes felületkezelés oly sok maradványa került elő, hogy bizonyosan elmondható, itt a színezés összefüggését semmiféle ereklyenyílás nem bontotta meg.
Hogy a freudenstadti olvasópult nem ereklyepult, hanem belsejében olyan berendezések vannak, amelyek mint tömjénező állványt jellemzik, újabban H. Gombert valószínűsítette. (*Das Münster.* III. 1950. 258.).
Gótikus szobrokban lévő ereklyékre a 13. századtól kezdve számtalan példa van.

zarándokok menedéke, az a szentség, amelynél csodák történnek, és egyszersmind az antik monumentum, az „aere perennius” [ércnél maradandóbb] emlékmű.
Antik értelemben vett kultuszképre tehát egyáltalán nem volt szüksége a keresztény egyháznak. Ráadásul, mivel a római templomok celláiban istenszobrok álltak, s amióta megkísérelték a keresztényeket arra kényszeríteni, hogy a plasztikus császárképek előtt áldozzanak, e kor minden szobra fölött a bálványozás gyanúja lebegett. Az ókeresztény szakrális plasztika Konstantin- és Theodosius-kori rövid virágzását is megfojtotta az az elképzelés, hogy minden szobor simulacrum.
Most azonban, 1000 körül, a szobrászatot az ereklye befogadása legitimálja. Ez a szentség tartós jelenlétét idézi elő. Hogy azonban még most is tovább léteztek az antikvitás ismerőinek, tehát a művelt klerikusoknak a megfontolásai, arra ismét nincs szemléletesebb igazolás, mint az angers-i székesegyházi iskolamester, Bernhard úti beszámolója. Először kiemeli e szobrok ereklyetartó-jellegét, aztán azonban mégis így folytatja: „Mivel ez a bölcsebbek szemében nem oktalanul babonaság, hiszen látszólag az istenek – vagy helyesebben: démonok – ősi tiszteletének rítusát őrzi, nekem, balgának is ugyancsak bűnös dolognak s a keresztény törvénnyel ellenkezőnek látszott.”[70] Bernhardtól azután egy bizonyos Olderich papról is hallunk, aki ügyetlen beszédeivel lebeszélte a népet arról, hogy Szent Fides szobra előtt imádkozzék.

III.

Mielőtt a plasztika visszanyerhette volna létjogosultságát a keresztény templomban, két előfeltételt kellett teljesíteni. Először is a szoborként (= simulacrum) azonosításnak el kellett vesztenie átkos hatását. Ha ez az előfeltétel vallástörténeti természetű, a másik egy tisztán esztétikai folyamatra vonatkozik. A plasztikai szubsztanciának azt a sorvadását, amely legkésőbb a Kr.u. 3. század óta érte a késő antikvitást, s amely a korai kereszténység idején évszázadokon át tartott, sőt erősödött, most végre ismét fel kellett váltania a plasztikai alakítás olyan képességének, amely nagy feladatokat látott maga előtt, s ezekkel képes volt megbirkózni.
Rendkívül nehéz a pontos időpontot megjelölni, amikorra mindkét feltétel teljesítettnek lehetett tekinthető. Hiszen láttuk, hogy azokban az évtizedekben, amikor Dél-Franciaországban már megalkották ezt az új szobrászatot, az észak-franciaországi Angers-i Bernhard még irtózott annak pogány jellegétől. Azt az aggályt a pogány varázslattól, amely a szobrokból kiindulhatna, a mediterrán Franciaország tehát az atlanti országrésznél egy vagy két generációval korábban eloszlatta.

70 „Quod cum sapientibus videatur haud injuria esse supersticiosum, videtur enim quasi prisce culture Deorum vel potius demoniorum servari ritus, michi quoque stulto nichilominus res perversa legique christiane contraria visa nimis fuit.” [magyarul: MAROSI Ernő: i. m. (1. j.) 232.]

Hogy a plasztikai szubsztancia sorvadását csak az Ottó-korban győzték volna le, szintén bizonyíthatatlan, ugyanis elveszhettek olyan Karoling szobrok, amelyek aztán az írott hagyományban sem hagytak nyomot. Legalábbis a Karoling udvari művészetnek volt szeme és érzéke a plasztika iránt. Különben vajon megadományozta volna Nagy Károly az aacheni Münstert a Proserpina-szarkofággal és az ülő nősténymedve ércszobrával? Avagy elhozatta volna-e Ravennából Aachenbe Theoderich bronz lovasszobrát, még ha indítékai túlnyomóan politikai természetűek voltak is?

El kell hagynunk ezt az ingatag talajt, amelyen nem szerezhetünk maradandó tanulságokat. Elég sok történeti tény kínálkozik, hogy világosan eldönthessük, vajon a keresztény szobrászat valóban csak 1000 körül tűnt fel újra. Itt van mindjárt az a földrajzi szituáció, amelyben ezzel az Ottó-kori plasztikával találkozunk. Tényleg a véletlen játéka lenne, hogy ennek a szobrászatnak éppen *ugyanabban* a két művészeti régióban maradtak fenn első művei, amelyek akkoriban nyugaton a legkreatívabbak voltak? Ugyanis a Rajnánál és Alsó-Szászországban, illetve Dél-Franciaországban nemcsak az új szobrászat keletkezett, lévén mindkét erőcentrum egyben az új, érett középkori építőművészet forrásvidéke is. Gernrodénak és a hildesheimi St. Michaelnek, Essennek és Werdennek, Nivelles-nek és Triernek Dél-Franciaországban Cluny II és a dijoni Saint-Bénigne, a poitiers-i Saint-Hilaire és a tours-i Saint-Martin felel meg. Amott is a térformák nagy gazdagsága: szentélykörüljáró 1000 körül a tours-i Saint-Martinben, Orléans mellett, a Clermont-Ferrand-i székesegyházban, Saint-Aignanban, a csarnok a canigou-i Saint-Martinben, a teremtemplom a poitiers-i Saint-Hilaire-ben. Ehhez járul a Rajna-vidéken és Alsó-Szászországban az öntött, trébelt és elefántcsontból faragott reliefművészet induló virágkora. Az ötvösműhelyek mellett, amelyekből az esseni körmeneti keresztek kikerültek, működtek azok a scriptoriumok, melyekben a Hitda-kódex készült.

Úgy látszik, hogy az az alkotó szellem, amely az új kultuszképnek életet adott, csak az akkori nyugati művészet két központi táján lebegett. De a csúfolódó kedv is, amely Angers-i Bernhardot Dél-Franciaországban elkapta, amikor szobrokat látott a templomokban, legalább annyit bizonyít, hogy Észak-Franciaországban nem lehetett karoling plasztika. Útján Conques-ban, Szent Fides szobra előtt aztán megéli megtérését. De három nappal előtte, Aurillacban még kísérője, Bernerius jelenlétében így gúnyolódott: „Mit szólsz, testvér, ehhez a bálványhoz? (Szent Geraldus szobrához). Vajon Jupiter vagy Mars méltatlannak tartaná magát ilyen szoborra?”[71] Aztán pedig nagyon pontosan nyilatkozik arról, hogy a szentek kultuszának milyen formáit ismerik Észak-Franciaországban. Plasztikus ábrázolás csak a kereszten lévő corpusnak lenne megengedve.[72] „Az emberi tekinteteknek azonban vagy az igazmondó könyvírás, vagy az árnyaltan színezett, a falakra festett képek mutathatják csak meg a szentek

[71] „Quid tibi, frater de Ydolo? An Juppiter sive Mars tali statua se indignos estimassent?” [Magyarul: MAROSI Ernő: i. m. (1. j.) 232.]

[72] És az általunk fent, a … oldalon (1. j.) idézett hely.

emlékezetét. Mert a szentek szobrait semmilyen okból sem tűrjük meg, még ha régi visszaélés vagy a tudatlanok legyőzhetetlen és veleszületett szokása lenne is ez az ok."[73]

Így volt ez aztán a képrombolási harc után a keleti egyházban is. Amikor Iréné uralomra lépésével a vita a képbarát irányzat győzelmével dőlt el, a császárnő a császári palotán, a Khalké portáljján a híres Krisztus-szobrot, amelyet a képrombolási harc kezdetén Isauriai Leó parancsára elpusztítottak, a régi helyen pótoltatta ugyan, de nem szoborral, hanem mozaikkal.[74]

Eszerint Észak-Franciaország 1010 táján csak a szentek festett képeit ismerte, de plasztikusakat nem.[74a] Ha azonban Bernhard azt mondja, hogy „régi szokás és ősi gyakorlat, hogy az egész Auvergne tartományban, amint a rodez-iban és a toulouse-iban, valamint az ezekkel mindenfelől szomszédos többiben is", hogy minden templomban szobor-ereklyetartót állítanak a védőszentnek, ebből nem szabadnak például arra következtetnünk, hogy az észak- és a dél-franciaországi fejlődés egészen külön pályán futott volna, és Dél-Franciaország századokkal korábban ismerte volna a szobrot a templomtérben. Bernhard *vetus mos et consuetudó*jával csak másfél emberöltővel jutunk korábbra, a 984-ban meghalt II. Etienne Clermont-Ferrand-i püspökig és conques-i apátig. Semmi sem szól amellett, hogy Dél-Franciaországban, régi római földön a pogány kultuszképet cezúra nélkül váltotta volna fel a keresztény.[75] Az az aggály, hogy a plasztikus képek a démonok székhelyei lennének, Dél-

---

[73] „Sanctorum autem memoriam humanis visibus vel veridica libri sculptura, vel imagines umbrose coloratis parietibus depicte tantum debent ostendere. Nam sanctorum statuas, nisi ob antiquam abusionem atque invincibilem ingenitamque idiotarum consuetudinem, nulla ratione patimur." [Magyarul: MAROSI Ernő: i. m. (1. j.) 233. A második mondatban itt a megengedő „kivéve" helyett a kizáró „még ha" kifejezést alkalmaztuk.]

[74] L. BRÉHIER: *Les origines de la sculpture romane*. Revue des deux mondes 82, 1912, 881.

[74a] Egy észak-franciaországi kerek figura számomra ismeretes legrégebbi példája a HUBERT: i. m. (30. j.) 183. által is említett Madonna a gyermekkel Châtillon-sur-Loire-ból, amely egy tűzvészben megmenekült. Fleuryi Andreas, aki 143 és egy 1056 utáni időpont között írta a *Miracula Sancti Benedicti* IV–VII. könyvét, az V. Cap. 11-ben elbeszéli: „Verum trabibus conlapsis, alquearibus ambustis, cum aediculam reginae virginum a regione aestuantis incendii ostiolo patenti tota rabies impeteret camini, euque inveheretur spirantibus auris quo iconia matris Domini cum imagine nostri Redemptori, ligneo opere sculpta, veneratur." [Mikor pedig a gerendák beomlottak, a mennyezetek megégtek, amikor a szüzek királynőjének kápolnáját a tomboló tűz irányából a nyitott ajtón át a tűz egész dühe támadta, és a szellők fuvallatai arrafelé vitték, ahol az Úr anyjának képét Megváltónknak képével együtt fából faragott munkában tisztelik.] (E. DE CERTAIN: *Miracula Sancti Benedicti.* Paris, 1858. (Publications de la Société historique de France) 209.

[75] Az a mindig újra kifejezett nézet, mintha a conques-i Szent Fides szobra egy lényegesen régebbi – esetleg 6. századi – kultuszkép pótléka lenne, nem támasztható alá dokumentummal. Ebben mindig Angers-i Bernhard beszámolójának a következő mondatára hivatkoztak: „Quod autem erat precipuum ornati, hoc est decus imaginis, que ab antiquo fabricata nunc reputaretur inter minima, nisi de integro reformata in meliorem renovaretur figuram." [Ami pedig a kép fő dísze, azaz ékessége volt, amit, mivel régen készítettek, most aligha becsülnék, ha egészen megújíttatván, nem lenne alakjában kijavítva.] *Liber miraculorum*, i. m. (1. j.) Lib. I. Cap. XVII. 53. Azonban már A. BOUILLET és L. SERVIÈRES: i. m. (44. j.) 168. nagyon is jogosan magyarázta azokat a változtatásokat, amelyek a figurát érték, a zarándokok ajándékaival való elhalmozásával. Bernhard Bischoff középlatin nyelvész, akinek megmutattam ezt a helyet, volt olyan szíves megerősíteni, hogy a mondat fogalmazása semmiképpen nem kényszerít arra, hogy az egész szobor

Franciaországban élt, mint bárhol nyugaton. Azok a szkeptikusok, akik a szakrális szobrászat keletkezését az Ottó-komál korábbrra teszik, egy dolgot aligha kerülhetnek meg: Angers-i Bernhard világos és olyannyira nem középkori módon részletes, sőt bőbeszédű beszámolóját teljesen megerősíti a mai emlékállomány és az emlékek irodalmi hagyománya. Ott, Auvergne-ben, ahol a székesegyházi iskolamester a képek ellenségéből képtisztelővé vált, keletkeztek először, és éppen Bernhard korában, ismét keresztény kultuszképek.

Végül vessünk egy pillantást az építészetre, tanulsággal járhat a kor valódi művészi tendenciái tekintetében. A Karoling templomépületben valamennyi térrész véletlenszerű, kiegyensúlyozatlan viszonyban van egymással. Ezen kívül az egyes részegységek nem tektonikusan támasztják alá egymást, hanem lazán egymáshoz vannak támasztva. Az „áthatoló kereszház", pl. Hersfeldben, tipikusan Karoling térforma. Másfelől ma már tudjuk, hogy Effmann Centula-rekonstrukciója a négyezet tekintetében nem tartható, és hogy a „kitüntetett négyezet" nem karoling lelemény, hanem az Ottó-kor formaképzésének terméke. Mert a templomépület tektonizálása, ahogyan pl. a hildesheimi St. Michaelben formát öltött, valamennyi térrészt szerencsés arányba hozza egymással és az épület egészével. Az egyes tagok megnőnek, és a dimenziók mérhetőkké válnak a támváltás vagy pl. a négyezet által, amely ekkor válik az alaprajz egyfajta mértékegységévé. Az apszisok már nem közvetlenül telepednek a kereszth※ázra, a mellékhajókat oszlopállások zárják le a kereszthajók felé. Éppen a hildesheimi St. Michaelben a hajó árkádjainak támasza a legerősebb plasztikus erőben és tektonikus szigorúságban, amihez nem csekély mértékben hozzájárul koronázásának új formája, a kocka oszlopfő.

Egy olyan kornak, amely ilyen templomokat épít, tektonikus összefogottságú és szigorú kultuszképet is kellett létrehoznia.

Ennek a folyamatnak hatalmas jelentősége csak akkor válik teljesen érthetővé, ha egy pillantást vetünk a keleti egyházra. „A kerek plasztikus ábrázolás feltétlen tilalmát a görög egyház sohasem mondta ki",[76] nagyon is ellentétben az iszlámmal, amely a képeket szigorúan betiltotta, és nem is maradt el hatása Bizáncban Isauriai Leó képellenes egyházpolitikájára. Mindazonáltal a középbizánci kor óta már nincsenek szobrok egyházi keretben az ortodox egyházban. Valamennyi orosz kultusz- és kegykép mind a mai napig festmény. A második niceai zsinat óta, vagyis a képrombolási harc első szakaszának befejezése, 787 óta, a kerek plasztikát a keleti egyház „mint durván érzékit ítélte el",[77] ezzel szemben a nagy stukkó- és kőrelief szokásban maradt.

Az érett középkor nyugati plasztikáját tehát a Rajna-vidéki és auvergne-i Ottó-kori szobrászoknak köszönhetjük. Ennek a művészetnek értelmét előttem hosszú és boldog együttélésben és együttműködésben az az ember tárta fel, akinek születésnapjára ezek a sorok íródtak.

---

kicserélésére, egy másikkal való pótlására gondoljunk.

[76] Ph. SCHWEINFURTH: *Die byzantinische Form.* Berlin, é. n. [1943] 82.

[77] Uo. 82.

Creighton Gilbert

Tematikus és nem-tematikus az itáliai reneszánsz képeken*

(1952)

Nem aratott egyetlen más technika a közelmúltban több sikert a reneszánsz-kutatásban – és nem is érdemelt többet – mint az ikonológia. Ez egy olyan vizsgálati módszer, melyet általános megegyezéssel inkább általános gyakorlata alapján határozhatunk meg, mintsem legismertebb indítványozója komplexebb megnyilatkozása[1] alapján: miszerint ez egy műalkotás jelentéseinek vizsgálata, illetve ennek irodalmi vagy filozófiai kontextusa bevonásával végzett értelmezése. Nem azonos az ikonográfiával, mely egyszerűen az ábrázolt tárgyak [*subject matter*] azonosítására irányul katalogizálásuk végett; azonos ikonográfiájú képeknek felettébb eltérő ikonológiájuk is lehet.

Számos oka van ennek a sikernek. Az igazán jelentős ezek közül egyszerűen az, hogy sok esetben az eredmények történetileg hitelesek, és más módon nem is hozzáférhetők. Ha más esetekben viszont vitatottak, vagy egyszerűen hamisak, az természetesen még nem alap a technika elleni vádaskodásra. Másodlagos tényezők is hozzájárultak ahhoz, hogy vonzó megközelítésmóddá tegyék. A stíluselemzéshez képest az adatok tiszták; a műalkotás és intellektuális kontextusa közötti megfelelések gyakran egy-az-egyhez meghatározottsággal bírnak, ezentúl pedig a művelődéstörténet, illetve az uralkodó társadalmi viszonyok iránti jelenlegi érdeklődésnek is inkább megfelel, mely utóbbiakat jelentőség szempontjából azonos szintre emelünk a főbb különös személyekkel és dolgokkal. Bizonyos értelemben ez valóban a tisztaság vonzásának tulajdonítható: a stíluselemzés és más módszerek ugyanis éppannyira lényegi evidenciákkal szolgálhatnak a kultúratörténet számára, csakhogy ezeket csekélyebb verbális közvetlenséggel mutatják be. Mindennek alapján az egyik legkedvezőbb kutatási területnek a reneszánsz tűnik.

---

* Tanulmányom itt közölt szövegét előkészítésének egymást követő fázisaiban több változatban adtam elő a következő fórumokon: University of Louisville, Humanities Club; College Art Association, reneszánsz szekció; South-eastern Humanities Conference; Friends of the Fogg Art Museum. Hálával tartozom hasznos tanácsaiért több kollégámnak, névszerint Justus Biernek, Frederick Harttnak, William S. Heckschernek és Jakob Rosenbergnek. A Misericordia-oltárképről készült kiváló részletfelvételt (2.kép) Dottore Cesare Fasola volt szíves rendelkezésemre bocsátani, a Vihar rekonstrukciójának azon egyedülálló fényképfelvételét pedig, melynek alapján az itt közölt reprodukció (12. kép) is készült, Antonio Morassi professzor kölcsönözte számomra. Itt mondok köszönetet a firenzei Fratelli Alinari képügynökségnek, hogy az 1., illetve 3. kép közléséhez fotóit használhattam.

1 E. Panofsky: Studies in Iconology. New York 1939. 1. fej. A szóbanforgó könyv már azért is korszakjelző az amerikai művészettörténeti kutatásban, mivel teljesen kifejlett állapotában honosított itt meg egy olyan technikát, mely külföldön fokról fokra alakult ki.

Ha a középkor szimbólumkészlete nyilvánosabb és szabványosabb, minélfogva az ikonográfia könnyebb támadásának is hamarabb megadja magát, a későbbi korszakok közismert tendenciája a lazítás vagy az asszociatív értékekről való lemondás.

Ugyanakkor általában egyfajta szembeszökő ellenállás is érezhető az ikonológiai kutatással szemben, még ha negatív tevékenységként nem hagyhatott is maga után számottevő dokumentumot – eltekintve attól a különös fejleménytől, hogy az „ikonológus" maradi vagy nyárspolgári megnevezésnek kezdett számítani azok körében, akik a szóbanforgó esetben egyszerűen az entellektüel-megnevezést választották volna. Az ellenállás mindazonáltal a tudományterületen belül mindenki számára ismerős. Alapját hívhatjuk akár romantikusnak, tradicionalistának vagy stílusközpontúnak, fő fegyvere azon állítás, miszerint az ikonológia a műalkotások értékéről hallgat. Hathatósan lehet érvelni azzal, hogy a művészet egyetlen létindoka az, hogy a műalkotásokban értékek tárgyiasulnak, a tudós fő kötelessége pedig az, hogy ezt a folyamatot elemezze. Úgy tartják azonban, hogy az ikonológus számára a leggyengébb metszet is, amely valamiféle bonyolult kozmológiai vonatkozást mutat fel, éppannyira megragadó, mint azok a mesterművek, ahol a kozmológiába a művész képzelete révén szerzett megismerő ereje lehel életet. Az ikonológiai irodalomra vetett első, átfogó pillantás azt mutatja, hogy ebben van is valami igazság. De azt is mutatja, hogy az előbbi rendszerint jelentős műalkotásokkal foglalkozik, mivel azonban úgy tűnik, hogy lelkesedése egyenletesen oszlik meg, meglehet, hogy ezeket előzetesen a stílus közegében megnyilvánuló ízlés tüntette ki.

Az ikonológus éppen ennélfogva nem tekinti feladatának, hogy a stílussal foglalkozó tanulmányokat írjon, bár gyakran produkál ilyeneket, csak elkülönítve. A stílustörténész mégsem elégedett: úgy tartja, hogy a stílus tanulmányozására az ikonológiának már a létezése is károsan hat. Ez az érv egy találó példával szemléltethető: e célból idézhetnénk egy közelmúltban megjelent tanulmányt, melynek szerzője E. H. Gombrich, aki nem csak egy meggyőző erejű tudós az ikonológia területén, de egyszersmind alaposan és részletekbe menően tudatában van a módszertani kérdésnek is. Botticelli *Primaverá*jának tárgyalását a mű tizenkilencedik századi romantikus kommentárjainak megsemmisítő kritikájával kezdi, melynek során rámutat ezek ürességére, illetve arra a körülményre, hogy ezek szerzői saját koruk motivációit vették alapul.[2]

A szerző maga már tanulmánya elején utal a stílussal kapcsolatos problematikára: „Ezek a romantikus konstrukciók sohasem lehettek volna olyan sikeresek, amilyenek voltak, hacsak nem Botticelli ama művészetének kvalitásai okán, mely akkora könnyedséggel engedi meg a legellentmondóbb értelmezéseket ... Botticelli kísértő fiziognómiái nem csak megengedik, hanem egyenesen megkövetelik, hogy valamiképp értelmezzük őket. Ezek a rejtélyes és szomorkásan mosolygó arcok nem hagynak nyugton bennünket..." Mindazonáltal a szerző a kép jelentésének vizsgálata során egyszer sem tér vissza a „kísértő fiziognómiák" értelmezésére.[3] Ami a mű érvényességét illeti, attól *Primavera* stílusa lehetne más is, ugyanolyan vagy alacsonyabb

[2] E. H. G.: Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Humanism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII. 1945. 7-60. A konkrét idézet helye *uitt.* 11.

kvalitású is. Így, bár Gombrich tartalmi elemzésének meggyőző érvelése lerombolja a romantikusok képzelődéseit, hallgat viszont egy valóságos tényezőről, mellyel az előbbiek küszködtek. Talán azért, mert egy ilyen speciális tanulmánynak nem is dolga ezzel foglalkozni. Vagy a stílus – szemben a tárggyal – nem igényel pontos meghatározást? Ezt tagadnánk, minthogy ez is sikeresen halad, megannyi elfeledett mozzanatával. Vagy az alkotás stílusa témája feldolgozásmódjához képest lényegtelen volna?

Ez utóbbi alternatívát, még ha valójában ott rejlik is abban, ahogyan Gombrich itt (munkássága egészét tekintve persze nem mindig), és általában sok más szerző is a kérdést tárgyalja, biztosan el kell utasítanunk. Az ikonológia mérvadó elméleti programjában nincs helye és legkiválóbb gyakorlati példái ki is zárják.[4] Az ikonológia elvileg azzal az igénnyel lép fel, hogy a műalkotással totális értelemben foglalkozzon, ahogyan benne a művész kezemunkája nyomán a kulturális kontextus, a téma és a stílus egyetlen egésszé olvad össze.[5] Ez a kutatás bármely területén ritka teljesítmény. Míg a stílustörténész számtalan akadályba botlik a maga pályáján, itt a tartalom élvezetes újszerű megismerése gyakran a hiánytalan teljesítmény érzetét kelti. Már egyetlen teljes siker is szentesíthetné a módszert – márpedig minden olvasónk egynél többet ismer.

De már itt is egy újabb, méghozzá érzékeny probléma merül fel. A szóbanforgó kutatás területén a tárgy-komplexum mind térbeli, mind logikai és motivációs szempontból természetes elsőséget élvez. Ez annyit jelent, hogy ha a stílust többé nem vetjük el a téma szempontjából irreleváns tényezőként, akkor valamelyest alárendelt helyzete is átrendeződik: immár a kulturális-tematikus környezetből eredő kalkulációk logikus eredményeként jelenik meg. Itt közzétett tanulmányomban egy ettől eltérő eljárást kívántam alkalmazni. Azzal, hogy a stílus problémájának a tartalmival egyenlő és attól független jelentőséget tulajdonítok és így kapcsolom össze a tárgy problémájával, az alkotófolyamat eleven megfigyelésére nyílik lehetőség. Meglehet, hogy a művész sikerének legelragadóbb pillanatai akkor következtek el, amikor megbízatásával járó probléma az ő saját, preegzisztens, akár szeszély meghatározta stiláris beállítottságával kapcsolódott össze.

Ha ez a nehézség csaknem felfoghatatlan, az ikonológiával szemben hangoztatott, és itt tárgyalandó másik kifogás világosan meghatározott és elementáris jellegű. Ez pedig az a gyakran idézett állítás, miszerint a mű tárgya közömbös volt a művész számára.

A kérdés lényegét ismét Gombrich ragadja meg különös pontossággal: „Még mindig vannak olyanok, akik az ikonográfiai elemzést állítólagos művészeti irrelevanciája okán ellenzik. A művész – érvelnek – nem törődött azokkal a „frigid allegóriákkal", melyeket valamely

3 Az ikonológiai kutatásban gyakorta – mint az említett esetben is – látszik beigazolódni, hogy ez a stíluselemzés hasznosításához akkor jár a legközelebb, amikor a tipológiai hagyomány tárgyalására tér ki.

4 Legkíválóbb példái közé olyan tanulmányok is tartoznak, melyek történetileg nem illeszkednek az ikonológia hagyományába illeszkednek. Klasszikus példának tekinthető M. Schapiro tanulmánya: From Mozarabic to Romanesque at Silos. *The Art Bulletin* XXI. 1939. 313-374.

5 Panofsky: *i. m.*

tudálékos humanista dolgozott ki. Meglehet, hogy nem tudta, és nem is hagyta magát attól zavartatni, hogy milyen bonyolult üzeneteket [*points*] kívántak közölni tudós tanácsadói.[6]
Ha a romantikus történész valóban ezt az utat akarja követni, helyzete meggyengül. Valószínűtlen, hogy művészek valaha is olyan nyilatkozatokat tettek volna, melyek ezt a nézetet támasztanák alá. Egy ily módon megalapozott ikonológia a legkevésbé sem volna releváns arra a kulturális kontextusra vonatkoztatva, melynek mind a művész, mind a „tudálékos humanista" részét alkotja. Továbbá nem csak arról van szó, hogy az említett álláspontot a tizenkilencedik századnak a *l'art pour l'art*-ral, illetve a huszadik századnak az absztrakcióval szemben mutatott mindenkori állásfoglalása befolyásolta, hanem arról, hogy az érvelés itt valami negatívumot céloz. Csak azzal tud érvelni, hogy bizonyos dolgok nem fordultak elő, míg az ikonológus annak bemutatása végett állítja elő szövegeit, ami valóban volt. A szóban forgó eset legkülönösebb mozzanata/része, hogy ha volnának is bizonyítékok arra, hogy a reneszánszban bármely művész elutasította volna, hogy egy bizonyos témát vagy szimbólumot alkalmazzon, úgy a stílus kutatója sosem találna rájuk, mivelhogy felfedezésük azon kutatótevékenység tipikus terméke volna, melyet az előbbi figyelmen kívül hagy, az ikonológus pedig művel.
Reneszánsz kutatásunk helyzete ekképpen vezet az utolsó logikus ponthoz, amely valósághoz köt bennünket: vannak-e dokumentumok egy ilyesfajta elutasításról? Itt közölt tanulmányunknak többek közt az is tárgyalja, hogy igenis vannak, mind szöveg, mind kép alakjában. Az alábbiakban számos szöveget elemzek röviden, és számos képet is, az utóbbiakat nagyobb terjedelemben, főként azért, mert az elemzést kevésbé közvetlennek szánom. Annak hangsúlyozása végett, hogy megkísérelni sem áll szándékomban az ikonológiát kisemmizni, az utóbbiak tárgyalásakor mindazon művészek esetében, akiknek művei között szimbolikus tárgy nélküli is…

I.

A fenti megfigyelések az sugallják, hogy bizonyítékunkat – ha van ilyen – nem művészek, hanem humanisták írásai fogják szolgáltatni. A művészek rendszerint kevesebb készséget mutatnak gondolataik világos kifejezésére, ugyanakkor feltételezzük, hogy a témával kapcsolatban a humanisták mondták ki a végső szót. Itt három humanisták által írt szöveg közlését tartom lényegesnek, melyeket fordított időrendben fogok idézni, mivel ez halad az egyszerűtől az összetettebb felé.
A forrásoknak számos közös vonatkozása van. Mindhárom szerzője olyan kiemelkedő személyiség volt, akinek kulturális hatása nem szorul bizonyításra. Az idézésre kerülő passzusok mindegyike az alkalomhoz illően kifejezetten a festészettel foglalkozik. Ezt a körülményt nem lehet eléggé hangsúlyozni, ugyanis amikor a szóbanforgó szerzők és a hozzájuk hasonlók írásait az ikonológiai elemzéssel kapcsolatban idézik, a szövegek az esetek

6 Gombrich: Botticelli's Mythologies. 40.

többségében valami másról: vallásról, mitológiáról, filozófiáról szólnak. Rajtunk a bizonyítás terhe, ha azt akarjuk kimutatni, hogy az ilyen passzusokban kifejtett nézetekkel kapcsolatban valaha is elvárható volt, hogy világosan kifejtett formában találjanak helyet képeken. Az alábbi idézetek figyelmes vizsgálata után talán legalábbis már a továbbiakban egyszerűen nem tételezhetjük fel ezt mélyebb meggyőződéssel, mint azt, hogy Hegelnek egy ilyen tárggyal kapcsolatos nézetei közvetlenül megjelenhetnek Géricault művein.

Az első idézet a hírneves Paolo Giovio püspök egy 1527-ben írott dialógusából származik. A szöveg Dosso Dossi festőről szól, a művész korai érett korszakáról.

A ferrarai Dosso kifinomult felfogóképessége [*elegant intelligence*] nem csak szokványos művein mutatkozott meg, hanem – mindenekelőtt – azokon, melyeket mellékes dolgoknak (*parerga*)hívnak. Amikor ugyanis élvezetes munkával a festészet elbűvölő kis kerülő útjain járt, szokása volt, hogy eleven, szabadon száguldó kézzel és víg hangulatban éles kőszirteket, sűrű berkeket, sötét folyópartokat, buzgó/lendületes mezőgazdasági munkákat, földművesek buzgó és örömteli tevékenységét, a föld és a tenger legtágasabb távlatait, flottákat, piacokat, vadászatokat és mindenféle ezekhez hasonló látványosságot tárjon a szemünk elé.[7]

Giovio itt arra utal, hogy Dosso a szokványos produkciók helyett szívesebben festett táj- és életképeket,[8] a kommentár eleven bőbeszédűsége pedig arra, hogy az író ugyancsak az utóbbiakat kedvelte. Szigorúan véve ez még nem bizonyítja, hogy mit csinált Dosso és mit kértek tőle különös megrendelői, de kétséget kizáróan megmutatja, hogy 1527-ben igenis lehetséges volt egy nagy kulturális befolyással rendelkező olasz számára, hogy egy festményt életképként is elgondolhasson. Ennélfogva fel kell készülnünk arra, hogy bármikor a festészet egy párhuzamos/alternatív felfogásával találkozhatunk. Az idézet passzus már önmagában elég minden olyan nézet kizárására, miszerint egy reneszánsz kép tárgya szükségszerűen alluzív.

A kedvelt képtémák azon világa, melybe itt betekintést nyertünk, Ariostót idézi: érzéki, szeszélyes, következetlen. Ariosto ehelyütt netán az arisztokrata magatartásmódok kitűnő krónikása lehetett: számtalan művész illusztrálta költeményét részletesen, esetileg és szeszélyesen mutatkozó bájával**,** és műve hangvételének nagyobb súlyt kellett tulajdonítani, mint kevésbé jelentős személyiségek írásainak, akik szimbolikus motívumokat találtak ki. Az olvasónak azonnal több olyan Dosso-mű is eszébe jut, amely többé-kevésbé az említett hangvételhez kapcsolódik, még ha ezek a képek kisméretűek is, és magántulajdonként aránytalanul vannak kitéve a kallódás és pusztulás veszélyének. Ott van a Metropolitan

---

7 Fragmentum Trium Dialogarum Pauli Jovii Episcopi Nucerini. Idézi H. Mendelsohn: Das Werk der Dossi. München 1913. 197. Tiraboschi: *Storia della letteratura italiana* VII-4. 1824. XIII. 2444-2498. szövegközlése alapján.

8 A különös szó: „parergon" nyilvánvalóan Giovio utalása egy bizonyos szövegre. A forrás valószínűleg Sztrabón, aki Rhódosszal kapcsolatban beszél Prótogenész festőről. Az említett művészt felettébb bosszantotta, hogy a rhódosziak egy komoly festménynek leginkább kisszerű, anekdotikus, egyszersmind virtuóz jellegét csodálták, ami azért váltott ki belőle aggodalmat, mert alkalmas volt arra, hogy egy „ergont" „parergonná" tegyen (Strabo: Iota Delta C652.).

Museum *Az ember három életkora* című festménye, melynek a közelmúltban szenteltek önálló tanulmányt, mely megalapozott érveléssel indítványozza, hogy a művet töredéknek tekintsük.[9] Minthogy azonban a szóbanforgó tanulmány nem veszi figyelembe a Dosso-féle *parergá*k készítésére vonatkozó fent idézett dokumentumot, további beható vizsgálatra szorul. Washingtonban látható egy meglehetősen félszeg módon *Az argonauták* címmel megnevezett festmény, mely jobban illeszkedik a tárgyalt összefüggésbe, és több olyan specifikus elemet is tartalmaz, melyet Giovio említ. De itt szívesebben szemléltetném álláspontomat egy csaknem ismeretlen képpel, melyet a besançoni múzeumban őriznek (9. kép).[10] Önmagában is jelentős mű, de ezentúl és –felett különösen találó példa. Ha egy tizenhetedik századi alkotásról volna szó, menten életképként hivatkoznának rá, azaz egy *tipikus*, a néző számára saját életéből is ismerős eseményt ábrázoló képként, mely elhatárolható az akként fogadott különös eseményektől. Életkép, mégpedig abban az értelemben, hogy tapasztalat alapján azonnal megérthetjük, mivelhogy egyetlen olyan tényezőt sem tartalmaz, mely egy különös narratív összefüggést sugallna. Meglehet, hogy ez a zavarbaejtő zsánerjelleg az, ami a Dosso-tanulmányok esetében a kérdéses szempont mellőzését okozta.

Második idézetünk a művész Ficino általi méltatásából származik. Különösen figyelemre méltó a tekintetben, hogy Ficino képekkel kapcsolatos írásait ugyan állandóan idézik, az alábbi, érdemben a festészetre vonatkozó állításáról azonban szinte tudomást sem vettek. Még Gombrich is, akinek lekötelezettjei lehetünk azért, hogy a fentiekben hivatkozott tanulmányában kiemelte Ficino írásainak tömegéből, csak egyfajta kóda gyanánt közli, olyan beható kommentár nélkül, mint amilyenekkel a többi szövegrészt látta el.

„Minden a látás vagy hallás körébe tartozó műalkotás a művész gondolkodásának egészét hirdeti… A festményekről és épületekről a művész bölcsessége és ügyessége sugárzik szét. Mi több, bennük mintegy elméje működését [*attitude*] és képét [*image*] láthatjuk, ugyanis ezekben a művekben az elme nem másképpen fejezi ki és tükrözteti magát, mint ahogyan a tükör adja vissza annak az arcvonásait, aki belenéz. Az elme a legnagyobb mértékben a beszédben, éneklésben és ügyes harmóniákban tárulkozik fel. Ezekben egész diszpozíciója és akarata nyilvánul meg. Bármilyen érzelem kel a művészben, műve rendszerint ezzel azonos érzelmet kelt bennünk: gyakran késztet bennünket egy gyászos hang arra, hogy sírva fakadjunk, miként egy dühös arra, hogy dühbe guruljunk, egy érzéki pedig, hogy kéjvágyat keltsen bennünk Ugyanis a látás vagy hallás körébe tartozó műalkotások állnak a legközelebb a művész elméjéhez.[11]

Ficino számára a műalkotás a festészet, szobrászat, építészet, hangzó irodalom és zene területén egyaránt a művész érzéseit, különösen a bánat, düh, vágyakozás és hasonló

[9] Ezzel és a következő képpel kapcsolatban ld.: E. Tietze-Conrat: Two Dosso Puzzles in Washington and New York. *Gazette des Beaux-Arts* 6.ser. XXXIII. 1948. 129-136.

[10] Meg kell hagyni, hogy ez nem kerülte el Roberto Longhi különösségekre érzékeny figyelmét, aki elsőként publikálta „ Favola Boschereccia" címen és azonosította Dosso-műként tanulmányában: *Vita Artistica* II. 1927. 95. Az 1939-es felülvizsgálat alkalmával az attribúció teljesen korrektnek tűnt számomra.

[11] Marsilio Ficino: Opera Omnia. Basel 1576. 229, idézi Gombrich: *i. m.* 59.

„primitív” érzéseit tükrözi, és hasonló érzelmi válaszokat vált ki a befogadóból. Ez az elgondolás nyilvánvalóan nem volt újszerű, de valószínűleg különösen szoros összefüggést mutat szellemi környezetével. A művészet ilyetén funkciója mindenesetre független a szimbolizmus expozíciójától. Sőt, valójában abba az irányba mutat, hogy kizárja ez utóbbit, ha széles körben feltételezik, és nem is minden alap nélkül, hogy a reneszánsz szimbolizmusa nem a művész, hanem a humanista tanácsadó érzésein alapul. Így, még ha Ficino a képekhez aktuális programokat dolgozott is ki (amire, úgy tűnik, nincs bizonyíték), egyidejűleg a művész egy ezzel koegzisztens erőteljes, személyes kifejező szándékát is tudomásul vette. És ez a személyes kifejezés, ami Ficinót érdekli, nem doktrínákon, hanem érzéseken alapul.[12]

Ez váratlan úton Botticelli helyzetéhez terel vissza bennünket, melyet Gombrich, hasonlóan a kritikus Ficino-passzushoz, úgy emelt ki a teljesség iránti tévedhetetlen érzékével, hogy utóbb átkutatlanul ejtse el. Amikor a romantikus kritikusok arckifejezés hangsúlyozásából indul ki, akkor egyszersmind a festészet azon aspektusát használja kiindulópontul, melyet Ficino is fontosnak tartott. Ficino mint egykorú tanú a festmény intenciójára irányuló mindennemű vizsgálat szempontjából fontos, és ez a tanulmány kimerítően használja is, csakhogy elméleti állításait éppenséggel a festészetre vonatkozó állításainak kizárására használja. Eltűnődhetünk azon, hogy Ficino feltételezte-e azt, hogy a filozófia számára kidolgozott szimbolikus struktúrái bárminemű kimutatható formában megjelennek a festészetben, és nem kellene-e mindenképp úgy tartanunk, hogy a neoplatonikus szerző jelentős mértékben a romantikus történészek ösztönös megközelítését támasztja alá.

Harmadik idézetünk egy meglehetősen egyszerű ügyhöz kapcsolódik, ugyanakkor egy körülményesebb eljárást von maga után. A szóbanforgó kérdés talán inkább ikonográfiai mint ikonológiai jellegű. Pár évvel ezelőtt tanulmány jelent meg a Szűz ölében alvó gyermek Jézus motívumáról, mely írás azzal tűnt ki, hogy tekintélyként idézték a további kutatásban. A szerző hipotézise szerint az alvó Gyermek a *Pietà*-ábrázolásokra utal, ahol a halott Krisztus ugyanabban a testtartásban, a Szűzanya térdére fektetve jelenik meg.[13] Ezt számos olyan kép támasztotta alá, melyen szarkofág látható (5. kép) (hacsak ez nem csupán mellvéd-ábrázolásnak volt szánva), néhány esetben pedig egyértelmű Passió-szimbólumok. Olyan vallásos irodalomból merített szövegeket használtak e célból, melyek Krisztus elalvása és halála

[12] Mint Gombrich kimutatja (*i. m.* 58.), az az egy kép, amelyről úgy tudjuk, hogy Ficino tulajdonában volt, Hérakleitoszt és Démokritoszt, a síró, illetve nevető filozófust ábrázolta. Természetesen érdekelték a filozófusok (ha nem is ezek a legjobban), és az is meglehet, hogy – mint Gombrich valószínűsíti – egyfajta alluzív rendszert is kiépített imázsuk körül. De annyi bizonyos, hogy legalább annyira érdekelte őt az arckifejezések érzelmi ereje, és feltehetően akkor vette a legtüzetesebben szemügyre a képet, amikor róla mint jelentős művészeti tényről írt.

[13] G. Firestone: The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna. *Marsyas* II. 1942. 43-62. A szerző állásfoglalását eképpen összegzi: „Meggyőzőnek tűnik…, hogy a motívum mind a reneszánsz művész szándéka, mind a korabeli néző felfogása szerint Krisztus halálának előképe volt, és hogy valóban minden esetben ez az értelmezés alkalmazható.”

között vontak párhuzamot. Furcsa azonban, hogy a szóbanforgó szövegek egyetlen tényszerű kivétellel mind 1400 előtt keletkeztek,[14] míg a festmények kivétel nélkül későbbiek. Ha a kapcsolat valóságos volt, akkor miért nincsenek a motívumnak emlékei abból az időből, amikor annak eszméje szinte a levegőben volt? Egy másik megközelítésből: mi volt az 1400 körül, ami a motívumot életre keltette, egyszersmind háttérbe szorította a vonatkozó egykorú irodalmat? Egyfajta változás bizonyosan beállott az 1400 körüli itáliai festészeti gyakorlatban, ez pedig az a stílusváltozás, amely a hieratikus ábrázolásmódtól a realisztikus jelenábrázolás irányába tartott. Az alvó Gyermek képe ugyanekkor tűnik fel; ha van itt bármi kapcsolat, akkor az, hogy ez zsánermotívumként jelenik meg. Ezt tételezték fel a „romantikus" történészek is, miközben ez annyival kétségesebb volt az ikonográfia kutatói számára, akik már azt is kétségbe vonták, hogy egyáltalán lehet-e a reneszánsz festészetnek olyan jelentősebb komponense, amely híján van mindennemű szimbolikus vonatkozásnak.

Mármost valóban van olyan, a tizenötödik század elején írott szöveg, mely az alvó Gyermek Krisztust ábrázoló festmények tárgyára vonatkozik, és kitér arra is, hogy miért szükséges ilyeneket festeni. Ez egy Giovanni Dominici bíboros által írott, a család erkölcsi életéről szóló könyvben bukkan fel. Vele kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy ő pontosan az a személy, aki minden kutatónak a szeme előtt lebeghet, amikor feltételezéseket vet fel különböző festmények programja mögött álló tanácsadókkal kapcsolatban. Nem csak bíboros volt, de egyúttal a domonkos rend feje is, arisztokrata családok lelki tanácsadója; az itt idézett könyvet is egy ilyen család női tagja számára írta. Feltűnően konzervatív volt, *magnum opus*a is a haladóbb humanisták vélt pogánysága elleni vehemens támadás volt.[15] Nem lehet olyan újítások indítványozójának tartani, melyek megvalósíthatatlanok lettek volna. Márpedig azt szorgalmazza, hogy fessenek az alvó Gyermeket ábrázoló képeket, és ez azt is megmagyarázza, hogy mindezt miért egy lehetséges megrendelők közé tartozó hölgynek adja elő. Aligha vonhatjuk kétségbe, hogy a témával kapcsolatos szándékai megvalósultak.

Az idézetet a mű gyermeknevelésről szóló részéből merítettük,[16] melynek első fejezetcíme: „Az istenfélő nevelésről":

[14] Ez a kivétel [Sziénai] Szent Bernardinnál található (45 [de hol?, minek a 45. oldalán ? Gilbert itt henye], idézi E. Mâle: L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris 1925. 124. [Mâle pontosabb egy fr. kiadás alapján: Oeuvres t. I. Sermo 51., megadjuk itt?]) Míg a korábbi állítások szerint az Anya a Gyermek társaságában annak elkövetkező halálán meditál, itt a szerző leírása szerint már halott fiát tartja ölében, és annak gyermekségére emlékezik. Az előbbi tevékenység prófétikus és csodálatos, az utóbbi naturalisztikus és szentimentális. Egy ilyetén eltolódás összhangban van azzal a századokon átívelő általános attitűdbeli változással, melyet az alábbiakban kívánok érzékeltetni.

[15] Giovanni Dominici (1357-1419) egy huzamosabb velencei tartózkodás után 1403-ban a firenzei Studióban a Szent Teológia lektora lett. 1391-ben a Domonkos-rend általános helynökévé, 1408-ban bíborossá nevezték ki. 1405-ben írta meg a „pogány" humanizmust támadó művét, a *Lucula Noctis*t (E. Hunt szerk. Notre Dame 1940).

[16] Regola del governo di cura familiare, parte quarta: *On the Education of Children.* Trans. and ed. A. B. Coté. Washington 1927. Chapter 1.

Az első rendelkezés az, hogy olyan szent gyermekeket és ifjú szüzeket ábrázoló képeket tartsunk otthonainkban, ahol gyermeketek már pólyában is gyönyörködhetnek és így fel is vidulhatnak olyan cselekmények és látványok jóvoltából, melyek a gyermekekből tetszést váltanak ki. És amit a képekről mondok, az érvényes a szobrokra is. Jót tesz, ha van olyan képünk, amelyen Szűz Mária látható, karjában a Gyermekkel, aki kezében egy kismadarat vagy almát tart. Jó ábrázolása Jézusnak, amely anyja ölében szoptatás közben vagy alva mutatja, vagy tiszteletttudóan áll előtte, miközben mindketten egymásra figyelnek. Hadd lássa a gyermek önnön tükörképét a Szent Keresztelő tevebőrbe öltözött alakjában, kisgyermekként, aki a pusztába vonulva madarakkal játszik, mézet rejtő virágokat szopogat, és a füvön alszik. Nem oktalan dolog, ha látja Jézust és a Keresztelőt, Jézust és a gyermekifjú Evangélistát együtt megörökítve, meg a lemészárolt Ártatlanokat, miáltal megtanulhat félni a fegyverektől és a fegyveres férfiaktól… [Itt hasonló témákat idéz a szöveg, melyek a lányok nevelését segítenék.[17]] Szeretném látni őket… más hasonló ábrázolások, azáltal, hogy mintegy az anyatejjel szoktatnák rá őket a Szűz szeretetére, a Krisztus után érzett vágyódásra, a a bűn gyűlöletére, arra késztetik őket, hogy megvessék a hiúságot, kerüljék a rossz társaságot és a szentek szemlélésén keresztül eljussanak a legfőbb szent, a szentek szentjének szemléléséig. Ennélfogva tudnunk kell, hogy az angyalok és szentek ábrázolásai megengedettek és a tanulatlanok okulásának szándékát szolgálják.

A témák fenti sora figyelemre méltó mértékben egyezik meg a quattrocento festészet legnépszerűbb témáinak körével. Meg kell hagyni, egyikük-másikuk, így például a madár motívuma, még korábbra is visszavezethető. Annyi világos azonban, hogy a szóbanforgó kor teológusa számára az a szimbolikus jelentés, mellyel a madár a korábbi időszakban nyilvánvalóan rendelkezett, vagy ismeretlen volt, vagy nem volt olyan fontos, hogy érdemes lett volna ismeretét spirituális gyermekével megosztani. A madármotívum alkalmazását folytatták, de értelmezését új, sürgető szükségleteknek megfelelően alakították, és alkalomszerűen további motívumokkal – közöttük az Alvó Gyermekével – társították.
Dominici alvó Gyermeke biztosan nem tekinthető egyszerű zsánermotívumnak: a kép rendeltetése, hogy nézőjét vallásos magatartásra késztesse. Mégis, bármennyire távol áll is a módszer attól, hogy rejtélyes legyen, még csak nem is teológiai, hanem morális, méghozzá az egyszerűség alacsony szintjén, az életkép, mondhatni saját életünk közegét idézi. Ez azoknak a hétköznapi témáknak a szakrális megfelelője, melyek hosszú sorában Dosso különös élvezetét leli; értéküket a tipikus családi tevékenység elismertségéből nyerték. Ez az eljárás valószínűleg igen megszokott a reneszánszban. Félúton helyezkedik el a középkori művészet elvont és végiggondolt programjai és a tizenkilencedik század végének utalásoktól mentes [*non-allusive*] művé-

[17] Olyan, leányok szemlélődés útján való épülésére alkalmas témák, mint a Tizenegyezer Szűz, Szent Ágnes, Szent Cecília, és más szentek, figyelemreméltóan kevésbé tűnnek megszokottnak a Quattrocento festők művei körében. Itt nem csak önmaguk az említett szentek kevésbé fontosak, mint a Keresztelő vagy Krisztus, hanem egyszersmind más közegektől eltérően a lányok nevelésére irányuló figyelem viszonylagos csekélysége is világosan megmutatkozik. Kitűnően példázza ezt a fiúgyermekek hangsúlyos szerepeltetése Ghirlandaiónak a Sassetti-klán tagjait ábrázoló megannyi képén. Érdemes ezt összevetnünk olyan nevelésről írott értekezésekkel is, mint pl. Alberti *Della Famiglia*, illetve Matteo Palmieri *Della Vita Civile* című művei.

szete között, utalásokat tesz, de csak olyasmire, ami értelmileg könnyen megragadható. A hit-élet fejlődésében a reneszánsznak a középkori transzcendencia és a modern világiassága között elhelyezkedő úgynevezett imminens teológiájával állítható párhuzamba. Nem pogány, mint ahogy egy skolasztikus, de nem is babonás, ahogy egy pozitivista nevezné. Helytelen volna „átmenetinek" nevezni, ahogyan azt sokan könnyedén meg is tették, ugyanis ez éppannyira teljes és tagolt szemléletmód, mind a korábbiak, illetve későbbiek. Ahol a festészetben tűnik fel, ott – ha már ez önálló formulát igényel -- *imminens szimbolizmus*nak hívhatjuk.[18]

Dominici eljárása nem csak a Giovio-, hanem a Ficino írta szöveggel is kapcsolatban áll, ugyanis a festmény hatékonysága mindkettejük nézete szerint a mű és nézője hangulatának azonosságától függ. Ficino szerint a képen látható mérges alak bennünket is mérgessé tesz, ahogyan Dominici szerint a gyermek Krisztus viselkedésének is természetesnek kell hatnia a képet szemlélő gyermek számára, hogy fokozott eséllyel keltsen benne érdeklődést és ösztönözze példája követésére. Arra is emlékezhetünk, hogy a két szöveg keletkezése közötti időszakban Alberti a festményt tükörképként határozta meg, innen az önmagát a víz tükrében bámuló Narcissus *locus classicus*a: a festészet a néző tükörképét hivatott létrehozni.[19] Ez az idea tartósan továbbélt és erőteljes hatást gyakorolt. Ficino által képviselt változatát legalábbis meglehetős hűséggel visszhangozza Dolce 1557-ben, a reneszánsz végén.[20]

---

[18] Ha netán szükséges, ismételten hangsúlyozzuk, hogy ezt nem kizárólagos operatív motivációként szorgalmazzuk. Biztosan káros lenne az alluzív és szimbolikus értelmezés kizárólagos igényére úgy reagálnunk, hogy az ellenkező szélsőség felé veszünk irányt. Nehogy ez a *caveat* részemről merőben *pro forma* indokoltassék, hadd hívjam fel itt előzetesen olvasóim figyelmét az alvó Gyermeknek Krisztus halálára utaló általam felhozott példájára, mellyel kapcsolatban tanulmányom egy további pontján fejtem ki érveim. Valószínűleg egyetlen más kép sem képviseli oly egyértelműen a második típust, mint Cosimo Tura jelenleg a velencei Accademia gyűjteményében őrzött kicsiny házi tabernákuluma. A füzérek dúsan vöröslő szőlőfürtjeit madarak csipkedik, fent pedig [a keret szegmensíves oromzatának] ívmezejében a szokványosabb motívumok között egy IHS-monogrammos szent ostya tűnik fel, ekként biztosítva a test és vér jelenlétét. Alul az alvás állapotát egy párvers formában fogalmazott imaszöveg idézi, mely így kezdődik: *„Sviglia il Tuo Figlio, Dolce Madra Pia…"* (A második sor, amely kétségtelenül ismert kellett, hogy legyen ekkortájt, rejtve marad). Mindazonáltal ez a megfigyelés csak arra szolgál, hogy arra tanítson bennünket, hogy ha már eddig jutottunk az értelmezésben, ne habozzunk bátran továbbhaladni. Például a mérvadó értelmezések nem törődnek a szimbolizmus más, olyannyira nyilvánvaló mozzanataival, mint a háttér arannyal rajzolt Zodiákus-kerekével.

[19] L. B. Alberti: Della Pittura. In: H. Janitschek (Hg.): *L. B. A.: Kleinere kunsttheoretische Schriften* (Quellenschriften für Kunstgeschichte XI.). Wien 1877. 93. *„Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abracciare con arte, quella ivi superficie del fonte?"* [„Mi mást neveznél festészetnek, mint azt, ami ahhoz hasonlatosan öleltetik egybe a művészettel, mint a[víz]felszín/[víz]tükör a forrással?"]

[20] Dolce ezt írja: „Egy művész mindaddig nem haladhat előre az alakok formálásában, amíg .nem érzi lelkében/elméjében [*animo*] azokat a szenvedélyeket avagy érzelmeket [*affetti*], melyeknek hatását másokra kifejteni kívánja." Ez, úgy tűnik, összhangban van Ficino fentebb idézett megfogalmazásával: „Bármilyen érzelem töltse el a művészt, műve rendszerint azonos érzelmet kelt bennünk is." Így azonban nem úgy tűnik, mintha Dolce idézett eszméje – miként a szóbanforgó passzust a közelmúltban idéző szerző sugallja – bizonyos tekintetben egy „alapvető manierista doktrína" volna. Ennek alapján attól, aki azon Dolce

II.

A tényleges bizonyítékok azonban mégiscsak a képekben találhatók. Az itt tárgyalásra kerülők témájuk rejtélyességéről híresek. Piero della Francesca *Ostorozás*án baloldalt a nevezett esemény szokásos ábrázolását látjuk, a jobboldalt látható három monumentális alak azonban már interpretációt igényel (1. kép). Egy mérvadó elmélet (valójában egy vérbeli romantikus invenció a tizenkilencedik század elejéről!) szerint a középen álló ifjú a meggyilkolt urbinói gróf , a többi pedig azon két tanácsadója, akiknek rossz tanácsai meggyilkolásához vezettek.[21] Azonban, bár a típusok és antetípusok együttes bemutatása szinte közönséges gyakorlat az Ó- és az Újszövetség, illetve Krisztus és a szentek élete viszonylatában, Krisztus és a modern kor embere esetében már távolról sem szokványos. Ráadásul nincs is valóban tiszta párhuzam sem a két történet, sem a két ábrázolás között. Annyi mindenesetre bizonyított, hogy a szóbanforgó alakok egyetlen természetes személynek sem portréi (3. kép), mégpedig annak kimutatásával, hogy ezek Piero megszokott alaktípusai, melyeket oly gyakran megfestett különböző helyeken. A baloldali figura Piero Borgo San Sepolcro-i *Madonna della Misericordia*-oltárának térdenálló könyörgő alakjai között tűnik fel újra (2.kép). Ez utóbbi biztosan nem portréábrázolás, de ha valaha is így tartották volna, úgy egy borgói polgáré lett volna, nem pedig egy urbinói gróf kancellárja.[22] Az *Ostorozás*on szereplő három alakunk közül a középső ugyanazon arcvonásokat hordozza, mint Piero Londonban őrzött Keresztelésének egyik angyala (4. kép). Másrészről Piero akként elfogadott portréábrázolásai viszont éppoly erőteljesen individuálisak, mint bármi a reneszánszban.

ízlésének kívánt volna megfelelni, aki Michelangelo rovására magasztalta Tizianót, nem annyira manierista teoretizálást várnánk, mint inkább a reneszánsz eszmények érvényesítését (Vö.: J. Pope-Hennessy: Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI. 1943. 96).

21 A korszerű monográfiák zöme ezt az álláspontot fogadja el, közöttük R. Longhi: Piero della Francesca, trans. Penlock, London 1930. 45, 160. Elutasítja viszont Sir K. Clark (Piero della Francesca. London 1951. 19.skk.), aki ehelyett a keleti és a nyugati egyház kibékülését szorgalmazó zsinattal hozná kapcsolatba, tekintettel a baloldalt látható figura Johannész Palaiologoszhoz hasonló küllemére, jóllehet ez – mint maga is megjegyzi – a másik két alak kilétére még nem nyújt magyarázatot. Amikor hozzáfűzi, hogy „Ez nyilvánvalóan nem egy ostorozás-jelenet három közömbös nézővel", egyszersmind úgy ejti el a vizsgálatnak ezt a fonalát, mint amely nem szorul elemzésre. Később a következő érdekes megfigyelést teszi: „Az *Ostorozás* kompozíciója [*design*] tekintetében is rejtélyes. Talán Uccello *Vízözön*ének kivételével egyetlen más ránkmaradt festmény sem fejezi ki ilyen teljességgel a mértezés ama reneszánsz misztikáját, melyet perspektíva néven ismerünk." Úgy tűnik, hogy a téma és a kompozíció itt két egymástól párhuzamosan elkülönítve kezelt rejtélye a megoldás javára kapcsolható össze. E kísérletet lásd alább.

22 Jóllehet a térdelő alakoknak e kis csoportja a képet megrendelő (feltételezhetően számosabb) konfraternitást hivatott képviselni, az a körülmény, hogy közömbösnek tűnik, hogy az egyes ábrázoltak viselnek-e maszkot vagy sem, bajosan engedi meg azt, hogy donorportréknak tekintsük őket.

Ha azonban az volt a szándék, hogy ezeket az alakokat különös személyekként ismerjék fel, úgy őket a szentekhez hasonlóan attribútumaik, vagy legalább történetükre utaló különös gesztusaik alapján kellene azonosíthatnunk. Ennek azonban nyoma sem látható itt. Ebből arra kell következtetnünk, hogy az ábrázoltak nem különös személyek, hanem csupán az itáliai reneszánsz nyilvános eseményeket ábrázoló képein minduntalan feltűnő statiszták. Az egyetlen különbség, amely (a Piero modellálásának köszönhető monumentalitástól eltekintve) a többi hasonló statisztától elválasztja őket, az pozíciójuk, következésképp méretük is, mely paradox módon a jelenet hívatott főszereplőinél is tekintélyesebbnek tünteti fel őket.

De még ez sem tekinthető egyedülállónak. Egy Foppának tulajdonított, a Fogg Museumban őrzött rajzon, mely első pillantásra építészeti vázlat benyomását kelti, az ábrázolt tér mélyén idővel egy szerény méretű Ostorozás-jelenetre kell, hogy felfigyeljünk (7. kép).[23] Itt nem szerepelnek az előtér alakjai, de számtalan jól ismert Bellini-rajzon úgy tűnik fel az Ostorozás-jelenet Krisztusa, amint apró alakként belevész egy tömegbe, melynek alakjai mind távlati rövidülésben helyezkednek el (8. kép). Ebben az esetben senkiben fel sem merülne, hogy az előtér alakjainak a néző felé irányuló szembetűnő nyomulásának tematikai jelentőséget tulajdonítsunk. Ezek nyilvánvalóan statiszták – akárcsak Piero alakjai.[24] Eltekintve a stílusbeli megkülönböztető vonásoktól, és ami ezekből következik, az egyetlen különbség az, hogy Piero műve festmény. A rajzok akkor is működhetnek a magánjellegű kísérletezés közegeként, amikor a festmények nem. A reneszánsz rajzok a személyes képzelet homályos szerepének érvényesülése folytán a gótikus kéziratok szélein megjelenő alakokhoz hasonlóan olykor

[23] Catalogue No. 14. A mű Foppának tulajdonítása problematikus. (Drawings in the Fogg Museum of Art. Cambridge 1940. I. [szöveg] No. 14. II. [képtáblák] 16. és 17. kép.)

[24] V. Goloubew: Les dessins de Jacopo Bellini. Bruxelles 1908. I. k. XCI. képtábla; II. k. III., X. és „C" képtáblák. A hivatkozott rajzokon szimbolikus utalásokat észlelt C. de Mandach: *Gazette des Beaux-Arts* ser. 5., VI. 1922. 39. skk. Tanulságos, hogy Bellini szimbolikus alakjait különös, természetellenesnek ható attribútumaik vagy gesztusaik már a felületes megfigyelés szintjén is kivétel nélkül ilyennek tüntetik fel, ezáltal különböztetve meg őket a köznapi emberek csoportjaitól. Jacopo Bellini és Piero della Francesca viszonya a perspektíva feltalálásához kulturális földrajzi értelemben párhuzamba állítható. Mindketten ifjúkorukban látogattak egy rövid időre Firenzébe (1423, illetve 1439), az első csúcsidőszakában azon izgatott lelkesedésnek, mely utóbb jócskán alábbhagyott. Ők azonban saját „provinciális" szülőföldjükre visszatérvén, egész életükön keresztül egy Firenzében nem ismert, csaknem mániákus odaadással merültek bele a perspektíva bonyolult problémáiba. Ezentúl Jacopo pályafutásán belül egy további, részleges párhuzam is mutatkozik, mely a Piero írta perspektíva-könyvhöz kapcsolódik. Ez pedig a Giovanni da Fontana (1395?-1455?) padovai természettudós által írott hasonló tárgyú (állatokról, vízvezetékekről, labirintusokról, robbanóanyagokról, stb. értekező) mű, melyet az előbbi Jacopónak dedikált. A műnek mára nyoma veszett, azonban szerzője egy másik írásában idéz belőle. Jacopo életrajzának említett mozzanatát, mely, úgy látszik, nem igazán ismert a művészettörténészek előtt L. Thorndike: History of Magic and Experimental Science. New York IV. 1934. 157. említi. További olyan művek Jacopo vázlatkönyvében, melyek a perspektíva alkalmazásának magas szintjét mutatják, egyszersmind homályos kilétű szereplőket is ábrázolnak: *A Szűz bemutatása a Templomban* (I. k. XVII. tábla; II. k. V. tábla), *Keresztelő Szent János vértanúsága* (I. k. XCII. Tábla) és a *Vonulás a Kálváriára* (II. k. XV. tábla).

olyasmit jövendölnek meg, ami csak a következő nemzedék idejében válik elfogadott köztulajdonná.[25] De annak legalábbis komoly lehetősége van, hogy Piero képe szokatlan, és kivételesen személyes jellegű. Alakja és mérete eleve kizárja, hogy oltárkép, vagy annak része legyen. De nem *cassone*, és nem is predella-tábla, hordozható oltárhoz tartozó kép, vagy bármiféle szokásos dolog. Ez akkor válik megdöbbentővé, ha ebből kiindulva rájövünk, hogy Piero összes többi képe funkciója szerint osztályozható. De ez a műve -- egyszerűen egy festmény. Szembetűnő egyedisége azonban elenyészik, ha Brunelleschi elkallódott, de alapos leírásokból ismert magáncélú festményeire emlékezünk, azokra a festményekre, melyek ugyancsak perspektíva-gyakorlatok.[26]

A perspektíváról írott első könyv szerzője, aki művében igazán a speciális eseteket és rejtvényeket élvezi, itt egy paradoxonnal: a fordított perspektívával kísérletezik. Saját technikai és vizuális hajlamának kielégítésével egyszersmind azt is szemlélteti, hogyan viszonyul a festmény mint tükör gondolatához. Az ostorozást a szó legszorosabb értelmében az élet egy szeleteként jeleníti meg, ahogyan az ember az utcán járva-kelve figyel fel rá. Semmi nem nemesíti, semmi nem teszi különlegessé. Pierót az általa választott nézőpontokra szerkesztett különös beállításai Tintoretto és Degas prófétájává avatták.

Mindazonáltal nem áll annyira távol a középkortól, ha valami mégis távolítja tőle, úgy az, hogy milyen tárgyat kell megjeleníteni. Itt, mint az idézett párhuzamok esetében mindenütt, a témaválasztás nem véletlenül esik az *Ostorozás*ra. A Passió a keresztény művészet központi témája, mozzanatai közül azonban csak az *Ostorozás* és a vele összefüggő, Pilátus házában lejátszódó események zajlanak gazdag építészeti környezetben.

A Piero egyik segédje által festett oltárkép a Brerában (6. kép) az *Ostorozás*tól eltérően az ikonológia eszményi tárgyának bizonyul. Két tekintetben is egyedülálló: egyrészt – mint Millard Meiss kimutatta -- ez az első templomban elhelyezett oltárkép,[27] másrészt itt egy tojás függ a mennyezetről. Ha mindkét invenció egy közös magyarázathoz köthető, úgy ez utóbbi megbízhatósága igazolt. Ehhez alkalmas forrásnak tűnik Pauszaniasz, akire nem sokkal

25 Mindazonáltal helyénvaló egy olyan elkallódott festményt is felidézni, melynek esetében valószínűleg ugyanazon művészi fogásokat alkalmazták. Vasari leírása egy Andrea del Castagno készítette Ostorozás-freskóról a firenzei Santa Crocéban különösen lelkesült: ha nem ment volna tönkre „*sarebbe certo bellissima tra tutte le cose d'Andrea*" [„bizonyosan a legszebb lenne Andrea összes műve közül"]. Ami legkiemelkedőbb rajta: „*una loggia con colonne in prospettiva con crociere di volte a liste diminuite, e le pareti commesse a mandorle*" [„egy loggia perspektívában láttatott oszlopokkal, egyre rövidülő vonalakkal megrajzolt hevederívekkel és mandorla-díszekkel kirakott falakkal"] (G. Milanesi et al. (ed.): Vasari: Le Vite… Firenze 1878. II. 672-673.).

26 A szóbanforgó festmények leírását „Manetti" korai Brunelleschi-életrajzában olvashatjuk. Ezek, mint megannyi más magáncélú festmény, időközben elkallódtak. A vonatkozó szövegrészlet C. Gilbert és E. Holt angol fordításában megjelent E. Holt (ed.): Literary Sources of Art History. Princeton 1947. 98-99.

27 M. Meiss: A Documented Altarpiece by Piero della Francesca. *The Art Bulletin* XXIII. 1941. 62. A művet akár Piero festette sajátkezűleg, akár nem, tervét Meissnek a mű legérzékenyebb összefüggéseire is kiterjedő elemzése alapján kétségtelenül neki kell tulajdonítanunk.

korábban hívták fel a figyelmet Ciriaco d'Ancona görögországi utazásai, akinek írásai több tizenötödik századi kéziratban is fennmaradtak.[28] A szóbanforgó festmény donátora, Federigo urbinói herceg talán kora legnagyobb humanista könyvtárával rendelkezett, melyből biztosan nem hiányozhattak Pauszaniasz művei.

Ez utóbbi híradásainak alighanem legkülönösebbike arról a templomról szól, ahol a papnők Lédának a mennyezetről szalagokkal aláfüggesztett eredeti tojását imádták.[29] A kultúratörténet forrásaiból viszont ritkán értesülünk olyan esetekről, amikor mennyezetre függesztettek volna tojást,[30] és, mivel a szóbanforgó közeg egy templom, az analógia is teljesértékű. Akkor viszont a *Szűz Mária szentekkel* című kép humanista programadója is valamiképp Lédára kívánt utalni. Hogy miért, arra csak következtethetünk, de ez egyszerű. Zeusz atyát halandó menyasszonyai közül csak Léda fogadta madár alakjában, úgy hogy története klasszikus antetípusa Krisztus szeplőtelen fogantatásának.[31]Szívesen szereznénk tudomást olyan

---

28 Pausanias, Loeb ed. London 1918. I. XXVII. (kéziratok jegyzéke).

29 Uott., III. (Lakónia), XVI, i. Lakónia Pausanias utazásainak egyik fő területe volt.

30 A tojás ritkán előforduló motívuma nem tévesztendő össze a hozzá csak felületesen hasonló sokkal közönségesebb változatával. Sok architektonikus oltár esetében egy lámpa függ alá a mennyezetről, és ott, ahol a zsinór vagy lánc a lámpa kerületéhez illeszkedő ágakra válik szét, egy tojásalakú súly található. Ezt a lámpaformát már Mantegna veronai San Zeno-oltárán is megtalálhatjuk, később pedig igen gyakran fordul elő; Montagna egyik képén (Vicenza, Museo Civico) a lámpazsinór egy mennyezetre rögzített gyűrűn áthurkolva lóg le a lámpa mellett, úgy, hogy az utóbbit szükség szerint lehet felhúzni, illetve leereszteni. A motívum egy teljességgel világi jellegű groteszk ornamentika közegében tűnik fel a tizenhatodik század derekán (pl. a ferrarai Casa Romeiben), ahogyan a manapság használatos lámpák esetében is. Ennélfogva valószínűnek látszik, hogy sokkal kevésbé szimbólum, mint inkább az építészeti valóság része. A tojással való egyetlen szembetűnő kapcsolata így inkább csökkenti a mennyezetről aláfüggesztett dísz újdonságát és meglepő voltát. Másrészt viszont úgy tűnik, hogy létezett a függesztett tojásnak legalább egy másik változata. Ez pedig egy Galeazzo della Barbának tulajdonított kicsiny triptychon (Cremona, Pinacoteca) két oldalszárnyán található (csak ez utóbbiak maradtak fenn). Itt szenteket és egy donátort látunk íves fülkékben; feltehető, hogy a középső táblán a Szűz alakját látnánk hasonló boltív és tojás alatt, ami formailag igen közel állna a Brera oltárképéhez. Ebben az esetben azt kell feltételeznünk, hogy ha már az ívet, úgy – oktalan következetességgel -- a tojást is megháromszorozta a mester. Ha ez a következtetés helyes, akkor ellene szól a tojásmotívum ama máskülönben lehetséges értelmezésének, miszerint jelentősége kizárólag a Brera-oltárkép személyes (tudniillik a Montefeltro-családra) összefüggésében releváns, ugyanakkor bátorít arra, hogy ennek érvényét kiszélesíthessük. (Vö.: A. Puerari: La Pinacoteca di Cremona. 1951. 81, 100-101. képek).

31 W. S. Heckscher hívta fel a figyelmet a Lédát a hattyúval ábrázoló, pecsétgyűrűbe foglalt ókori gemmák középkori használatára, csakúgy mint a mitologéma keresztény tudatban való továbbélésének más bizonyítékaira. Némileg habozva veti fel a szerző az előbbi gyakorlat Krisztus fogantatásával analóg alapozottságát, jóllehet nem találja az itt jelzett típus párhuzamait. (W. S. H.: Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings. *Journal of the Warburg Institute* I. 1937-38. 218.) Sir K. Clark (*i. m.* 210) utal azokra a strucctojásokra, melyeket „szokás szerint" függesztettek fel a templomok apszisaiban Abesszíniában és a keresztény Közel-Kelet más régióiban. Ez az utalás bizonyosan ….. Ha ez a gyakorlat valóban Pierónál korábbi időszakra volna visszavezethető, még akkor is valószínűtlen, hogy ezeknek az egzotikus nesztoriánus (?) eretnekeknek a rítusai bármit jelentettek volna Itáliában, vagy egyáltalán behatoltak volna

reneszánsz szövegről, mely erre kínálna analógiát, viszont ha akad ilyen, azt aligha tarthatnánk meglepőnek.[32]

A felvetett párhuzam szentségtörőnek is hathat manapság, amikor a vallás ünnepélyesebb, egyszersmind szikárabb is, éppenséggel azért, mert szűkebb körben elfogadott. De Piero della Francesca már megfestett egy szimbolikus Cupidót egy főoltárt körülzáró Kereszt Legendája-ciklusában,[33] miközben Federigo da Montefeltro egy másik ábrázoláson is megjelenik, odaadóan térdepelve a Dialektika művészete előtt, aki anélkül foglalja el Szűz Mária helyét, hogy ezzel tiszteletlenséget követne el.[34]Ez akkor számított tiszteletlenségnek, amikor a szóbanforgó időben Federigo szomszédja, Pesaro ura Isteni Izolda néven szeretőjének dedikált templomot, nem pedig akkor, amikor a Platonikus Teológia leendő szerzője rendszeresen készült fel.

Ha valaki egyáltalán kész követni a tojás klasszikus szimbolizmusának alakulását, úgy azonnal szembetalálkozik a világtojás képzetével, amely a világ-egész teremtésének szimbóluma. Az antikvitásig visszakövethető eszme meglepő kontextusokban jelenik meg a későközépkorban és a reneszánszban; egyetlen urbinói humanista sem mulasztotta el, hogy az említett összefüggésben megemlékezzen róla.[35] Azt, hogy egy ilyetén utalás szándékos volt, erőteljesen támasztja alá az a tény, hogy a szóbanforgó tojás az apszis kagylóhéj-boltozatából függ alá. Az említett forma ugyan megjelenik a reneszánsz templomépítészetben, közönségesnek azonban itt sem tekinthető. Annál gyakoribb viszont az antik római fülkék esetében, ahol a mennyek kupolájára utal. Lehmann mutatta be, hogy ez a képzet hogyan fejlődött ki közvetve a kifeszített/merevített sátor képzetéből.[36] Ennélfogva festményünk egy klasszikus

---

ugyanide. Az ilyetén csoportosulások tradicionalizmusa tekintetében egy lehetséges – elképzelhető módon orfikus -- közös forrás kínálkozik a további kutatás számára. Megértem, hogy Meiss professzor időlegesen azt is fontolgatta, hogy a tojás-kultusznak középkori bizonyítékai is vannak; nyilvánvalóan bármely egyedileg bizonyítható kapcsolat kombinációjában is szívesen fogadott. Úgy tűnik, hogy a hamisítatlanul „ikonologikus" szimbolizmussal rendelkező képek készségesen fogadják magukba a kapcsolódó utalásokat/referenciamezőket, jelentésszintek sorozatát, netán empsoni kétértelműségeikkel egyetemben.

32 A tojás-motívum számos kortárs művészt ragadott meg azzal, hogy a találékonyságra utalt, egyszersmind lehetőséget kínált a kereszténység vélelmezett szexuális vetületeit illető szürrealista gúnyolódásra. Salvador Dali kagylóstól Piero della Francesca Port Llipat-i Madonnájáról vette át. „A kagyló a Keresztséget, a tojás a Feltámadást szimbolizálta." (*Time* 1957. április 17, 66.)

33 Vö. Panofsky*: i. m*., 114-115., LI. tábla.

34 Reprodukcióját ld.: A. Venturi: Storia… IV-ii. 1913. 137. kép.

35 Ld. Jane Harrison: Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge 1922. 625 skk.: „The World-Egg". Egy Arisztophanésznél olvasható passzus tanúsága szerint ez egyike volt a legkorábbi orphikus doktrínáknak. Késői felbukkanásainak egyik különös, rövid epizódját alkotják az „Ovidius" személynév középkori etimológiai fejtegetései, közöttük az, mely szerint Ovidius „az a személy, aki a világot szimbolizáló tojás részeit megkülönbözteti." (F. Ghisalberti: Medieval Biographies of Ovid. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX. 1946. 27, és a hozzá tartozó függelékek.) A szóbanforgó szövegek zöme a tizennegyedik századból származik.

36 K. Lehmann: The Dome of Heaven. The Art Bulletin XXVII. 1945. 10.skk., különösen 13.

„mennyboltot” lebegtet egy klasszikus „föld” felett. Az, hogy ez valóságos allúzió, a csodálatos mennyei atyaság és földi anyaság többi allúziójához fűződő viszonyból válik világossá.
A kép harmadik különös eleme az alvó gyermek Krisztus. Itt valójában a Pietà halott Krisztusának antetípusa. Ennek az újszerű templomnak nincs oltára, ahol lennie kellene, ott a Szűz ül, ölében fiával. Miként az oltár nem egyéb, mint az a szentséges asztal, melyről Krisztus testét és vérét elfogyasztják, itt ez utóbbiak helyét misztérium gyanánt a valóságos test foglalja el. Ennélfogva három olyan közvetett utalással van dolgunk itt, melyek mind egy ugyanazon középponti jelentőségű keresztény fogalomra vonatkoznak: az Isten-ember paradoxonjára, az Ige megtestesülésére. Krisztus Léda gyermekeihez hasonlóan csodálatos módon, isteni atyától és földi anyától született, egyesíti a mennyet és a földet, és halálában is halhatatlan.
És az ikonológiai vizsgálat itt be is fejeződhet. Helyette a személyes stílus egyik tényezőjét kell hangsúlyoznunk, nem csak önmaga jelentősége, hanem a szimbólumokkal folytatott bensőséges együttműködése okán is. Ez az a terület, amely az ikonológiai gyakorlat leggyengébben művelt részének tűnik. A templomépület az, ami mindhárom említett: a Léda templomára, a mennyboltra, illetve az oltárra tett utalás kiegészítéséhez szükséges. Amikor Meiss kiemelte a templom újszerűségét, ezt természetes lépésként kezelte a képi térnek a quattrocento oltárképeken fokról fokra nyomon követhető egységesülési folyamatában – és nyilvánvalóan igaza is volt. Azt észlelte, hogy az említett folyamat itt hirtelen ugrásszerűvé vált, amit meglepőnek talált. Most megmagyarázhatjuk. A tervezőnek a szimbolikus programmal kapcsolatos elvárásait megismervén Piero ösztönzést kapott arra, hogy egy újító jellegű lépést tegyen az önmagának leginkább kedves tevékenységi területen, amely a [kompozíció] perspektivikus kidolgozása volt. Így a személyes tehetség és a teológiai humanizmus úgy találkozott itt, hogy egymást kölcsönösen gazdagíthatták, míg önmagában egyikőjük sem lett volna képes a szóbanforgó festmény páratlan hatásosságát létrehozni.

III.

Giorgione képtémáinak megfejtése mindigis nehéznek számított, amióta csak Vasari bosszúsággal jegyezte fel, hogy nem érti a Fondaco de' Tedeschi freskóit. Különösen a *Vihar* szerzett magának misztériumnak kijáró tekintélyt (11. kép), és a különféle kísérletek közül, melyek egyik vagy másik római románcban található történettel próbálták kapcsolatba hozni, egy sem talált kedvező fogadtatásra. Mindazonáltal fel sem vetették azt a gondolatot, hogy a képnek egyáltalán nincs témája, nyilvánvalóan annak az előfeltevésnek alapján, hogy a szóbanforgó korszakban olyan mint „tiszta festészet” egyáltalán nem volt.[37] Mindez

[37] Különös történetek javaslatai versengtek olyan valamelyest mindig jogosult felvetésekkel, miszerint itt tisztán tájképpel találkozunk. Vö.: G. M. Richter: Giorgio da Castelfranco. Chicago 1937. 241; G. Fiocco: Giorgione. Bergamo 1941. 33.

ellentmond Marcantonio Michiel állításának, aki a képet „A vihar egy katonával és egy cigányasszonnyal" címen jegyezte fel.[38] Ha a sorait Velencében, a tizenhatodik század elején író, jólértesült Michiel, a műértő, aki személyes kapcsolatban állt a kép tulajdonosával, a gondos ember, aki szokása szerint inkább üresen hagyta volna annak helyét, semmint leírta volna azt, amit nem tudott biztosan – nos, ha ő így gondolkozhatott, akkor lehetett éppannyira laza 1505-ben maga Giorgione is.

A képről a közelmúltban készített röntgenfelvétel több bizonyítékot kínál.[39] A katona alakja egy korábbi vázlaton látható ruhátlan, fürdőző nőalak helyét vette át (12.kép), de az is lehet, hogy ez utóbbit a szoptató anya alakja váltotta fel, amely utóbb a kép másik oldalára került. Ez a körülmény olyan következtetésekhez vezet bennünket, melyeket, úgy tűnik, mindeddig nem követtek nyomon. Ha van egy határozott lefolyású történet, úgy annak félúton gyökeresen meg kellett változnia. De mind a két történetnek ugyanabba a környezetbe kellett beleilleszkednie, a romok, a híd, a város, a vihar érzékeny, összetett, híres összképébe. Ilyesmire kérni még egy Giorgionénál kevésbé finom festőt is túlzás lett volna. Olyan, mintha egy fejezet kicserélésével egy regény témája is megváltozna. A pentimentók, mint ismeretes, netán egy kar megemelésére, vagy egy táji háttér átrendezésére terjednek ki, vagyis olyan dolgokra, amelyek vagy nem állnak szoros vonatkozásban a témával, vagy csupán megerősítik azt, ami már ott van. Ugyanez igaz egy művészettörténeti tanulmány átírására is. A téma finom idegvégződései nem érinthetők, de azon „extrákat", melyek táplálják, szabadon lehet nyesegetni vagy ingerelni. Úgy is mondhatnánk: a téma szempontjából mért jelentőség fordított arányban áll a pentimentók lehetséges mennyiségével.

Az itt alkalmazott formula azt jelentené, hogy a táj még a téma szempontjából is jelentősebb, mint az alakok. Ez abszurd következtetésnek tűnik. Mindazonáltal különös módon megfelel Michiel címadásának: „A vihar egy katonával és egy cigányasszonnyal". Ezt az utat kell tovább követnünk, ha meggyőzőbb megoldást keresünk.

Ha a Vihar kapcsolódik valamihez az egykorú irodalomból, úgy az biztosan a pasztorál műfaja. Ez a kapcsolat fokozottan szószerinti/szoros Giorgione és követői megannyi műve esetében, gondoljunk akár a Louvre *Fête Champêtre*-jére, a számtalan fuvolázó pásztorra és hasonlókra. Itt az utólag beiktatott férfialak éppannyira lehet katona, mint pásztor, de a kapcsolatok zöme kevésbé vehető szószerint. A táji környezet a romokkal, a gyephez hasonlatosra szelidített vidék, a kellemes szendergés érzete, a pasztorális irodalom hangvételéhez tartozik, melyet olyannyira csodáltak és idéztek ekkoriban.

Giorgione korának a pasztorális költészetre vonatkozó legfontosabb dokumentuma természetesen Sannazaro *Arcadiá*ja, melyet -- jóllehet szerzője korábban írta Nápolyban – először 1502-ben adtak ki Velencében, hogy utóbb szinte folyamatosan kövessék egymást

38 Michiel Giorgionéra vonatkozó szövegét legalaposabban tárgyalja L. Venturi: Giorgione e il Giorgionismo. Milano 1913. 4-7, 190. skk.

39 Reprodukcióját közli A. Morassi tanulmánya: *Le Arti* I. 1939. 567. skk.

utánnyomásai és utánzatai.[40] Ami a műnek a témához, illetve a tájhoz fűződő viszonyát illeti, az határozott és szokatlan. Ugyanis az előbbinek nem csak cselekménye, de tartós szereplője sincs, eltekintve a közegében alámerülő virtuális narrátortól.

A tájképre vonatkozóan az írás első bekezdése azzal érvel, hogy mindenki egyetért abban, hogy a vidék sokkal tetszetősebb a városnál – ez egy olyan hangzatos állítás, melyet készséggel tulajdonítanánk inkább egy tizenkilencedik századi romantikus szerzőnek, vagy netán Horatiusnak. Ez érdemben befolyásolja a tematikát, ugyanis amikor a felettébb raffinált pásztorok előadják élettörténeteiket (ami a könyv terjedelmesebb részét teszi ki), ott úgy jelennek meg, mint a városi élet gonosz erői vagy bajai elől menekülők.

Mindazonáltal figyelmünket csakúgy, mint az előbb közölt dokumentumok esetében, a festészetre vonatkozó megjegyzésekre kell irányítanunk. Ezek közül a leginkább figyelemreméltó egy háromoldalas leírás, mely megérdemli, hogy minden módosítás nélkül közöljük.

„Mindnyájan együtt mentünk a Szent templomba, ahol egy pár lépcsőn feljebb hágva, az ajtó felett különböző ligeteket, gyönyörűséges dombokat láttunk festve vastagtörzsű, ősrégi fákkal és ezernyi különböző virággal melyek között nyájak vándoroltak legelészve és szétszóródva a zöld mezőn, körülbelül tíz kutyával, melyek rájuk vigyáztak, a porban nagyon is természetesen jól kivehető lábnyomokat hagyva maguk után. A pásztorok egyike-másika evett, mások gyapjút nyírtak a birkákról, megint mások fuvoláztak, páran pedig mintha azon igyekeztek volna, hogy énekük a hangszerek hangjával harmonizáljon. De amit közelebbről nézve igazán élveztem, az néhány mezítelen nimfa volt, akik félig egy gesztenyefa törzse mögött bújtak meg. Egy juhon nevettek, amely egy tölgyfáról lelógó lombfüzért rágcsált buzgón, miközben megfeledkezett arról, hogy maga körül a füvet lelegelje. Majd jött négy szatír kecskelábon és fején szarvval, halkan settenkedve a bokrokon keresztül, hogy vállon ragadják a nimfákat. Amikor az utóbbiak észrevették ezt, menekülésbe kezdtek a sűrű erdőn keresztül, ügyet sem vetve a tüskékre és más ártó dolgokra. Egyikőjük, aki fürgébb volt a többinél, felpattant egy kecskére, hogy annak hátáról egy hosszú faág segítségével védekezzen. A többiek félelmükben a folyóba ugrottak, hogy úszva meneküljenek, miközben az áttetsző hullámok alig rejtettek el valamit – szinte semmit – húsuk fehérségéből. De amikor azt észlelték, hogy már túl vannak a veszélyen, fáradtan és zihálva leültek a túlparton, nedves hajukat szárították, és szemmel láthatóan gúnyolódtak azokon, akik képtelenek voltak utólérni őket. És az egyik oldalon ott volt a ragyogó szőkeségű Apollo is, amint egy vadolajfa botra támaszkodva őrzi Admetus nyáját egy patak partján, és két erős bika öklelőzésébe belefeledkezve nem veszi észre a

40 Többnyire 1504-es nápolyi kiadását tekintik *editio princeps*nek, bár egy hiányos kiadása már 1502-ben megjelent Velencében, sőt feltehetően egy másik is 1501-ben. Korábban a mű kéziratos formában is széles körben volt forgalomban, ennek alapján készültek a jogosítvány nélküli kiadások. Utóbb, a tizenhatodik században számtalan kiadása jelent meg (Ld. British Museum katalógusának vonatkozó tételét, továbbá V. Rossi: Il Quattrocento. Milano 1933. 507.)

fortélyos Merkúrt, aki pásztornak öltözve, balkarja alatt átvetett kecskebőrrel éppen ellopja teheneit. És ugyanitt a közelben áll a lopás tanúja, Battus, kővé meredten, ujját rámutató gesztussal nyújtja ki. És egy kicsit lentebb megint csak Merkúr látható, amint egy nagy kövön ülve kidagadó arccal fújja fuvoláját, miközben tekintetét a közelében álló fehér tehén irányítva, minden csalafintaságával próbálja kijátszani az éber Árgus figyelmét. A másik oldalon egy óriási fa lábánál egy alvó pásztor hever, akinek feje alá tett batyuját egy kutya szimatolja körül – mivel a Hold örömteli tekintettel figyeli, úgy vélem, hogy ő Endymion. Közelében volt látható Paris, aki éppen Oneone nevét kezdi késével egy szilfa kérgébe vésni, de nem képes munkáját befejezni, ugyanis az előtte álló ruhátlan istennőkről kell ítélnie. De ami nem kevésbé volt elbűvölő látvány, mint találékony elgondolás, az annak a bölcs festőnek a tudatossága, aki olyannyira gyönyörűnek festette meg Junót és Minervát, hogy lehetetlen lett volna őket ebben felülmúlni, és kételkedve abban, hogy egyáltalán képes lesz-e Vénuszt olyan gyönyörűnek mutatni, amennyire az szükséges, az istennőt a nézőknek hátát fordítva festette meg, hogy ezzel nyerjen megbocsátást képessége hiányáért. És ugyan még sok más tetszetős dolgot láttam a legkülönbözőbb helyeken, melyek nagy gyönyörűséget okoztak, de amikor ebbe a templomba léptem…”[41]

Ez a figyelemreméltó passzus több szempontból hasonlóságot mutat a festmények leírásaiból jól ismert mintákkal. Ott találjuk benne a (bármennyire is közvetett) utalást a művész naturalisztikus és virtuóz trükkjeire, a lábnyomokra, a harmonizáló ajaktartásra, Vénusz felénk fordított hátára.[42] Valamelyest erősebb hangsúlyt kapnak a hasonlóságok a hosszú narratívákban előforduló leírások folyamatos klasszikus és középkori hagyományával. Ezekben benne van az az irányultság, hogy az idő múlását érzékeltessék a képeken, hogy ugyanazon szereplőt különböző akciók közben mutassák meg, jóllehet nem olyan feltűnően mint egyes példák esetében. Egy másik hasonlóság is megmutatkozik: ezekben a leírásokban rendszerint világos, hogy a szerzőt nem foglalkoztatja a képek valós jelenléte foglalkoztatja, hanem a maga által képzelt történet értelmét kívánja más módon kifejteni az előbbiek narratív tartalmára hivatkozva.

Sannazaro leírása ugyancsak a külvilágban látott élet kiterjesztése, de egy attól különböző életé. Itt nyilvánvalóan nincs pontosan azonosítható allegória. Ehhez – felettébb meglepő módon – az ábrázolás sorrendje. Elsőként a tiszta, üres tájképpel találkozunk (dombok és fák), majd az állatokkal (juhok és pásztorkutyák), melyeket a pásztorok követnek, akiket csak a köztudatban élő leginkább általános tevékenységük közben ábrázolnak. A pásztorok mellett nimfákat és szatírokat látunk, akik ugyan egy sokkal specifikusabb narratív akciót hajtanak végre, mindazonáltal anonim csoportot alkotnak. Utánuk történetekben névszerint említett

---

41 Sannazaro: Arcadia. Portirelli kiadása 1806. 28-30.

42 Az utóbbi témán érezhető az irodalmi konvenció hatása. Jól ismert annak az Iphigénia halálát ábrázoló festménynek az ókori leírása, melyen az egyes szereplők fájdalmának fokozódása az apa arcát rejtő kendőben éri el csúcspontját, ami a festő találékonyságát jelzi (Cicero: Orator 22. 74; Plinius: *i. m.* 116-117.

mitológiai alakok következnek, a történetek azonban merőben szórakoztatóak (pl. a lopkodó Merkúr). Végül két olyan határozott, komoly mitológiai történet, mely számunkra nagyon is ismerős. Mintegy konvencionális voltukat hangsúlyozandó a szerző szót ejt a Vénusz háta közelében álló gesztenyefáról, majd hirtelen alábbhagy lelkesedése.

Egyszóval a leírás pontosan fordítottja annak a szokásos eljárásnak, mely elsőként magát az esemény lényegét beszéli el, és a táji környezetet utoljára hagyja. Az utóbbi leírás az ésszerű, tekintettel arra, hogy megfelel a képen látható dolgok jelentőségükön alapuló viszonyának. De minek felel meg – ha egyáltalán bárminek is megfelel – Sannazaro leírása? Ha más tekintetben nem, de legalábbis a referenciák lazasága, továbbá az elvadult kert iránti odaadó szeretet specifikusan pasztorális tónusa alapján a *Vihar*ral hozható összefüggésbe.

Sannazaro könyvében a természeti elemek mindvégig meglehetősen különös érzelmi életet élnek. Megintcsak Horatiust vagy akár Lamartine-t idéző módon, a fák kedvesek avagy barátságtalanok, a folyók emlékeznek és felejtenek, a sziklák figyelnek. De tudomásul kell vennünk, hogy ezek a tárgyak nem megszemélyesítések: fával van dolgunk, nem driáddal vagy valamiféle szellemmel. A szimbolizáció korábbi fajtája utat nyitott egy lehetőség szerint „tudományosabb" attitűd előtt is. Mindazonáltal nyilvánvalóan nem lehet szó egyfajta egyenletes közeledésről a mai értelmében felfogott empiricizmushoz. Miként az „alvó Gyermek" és „imminens" szimbolizmusa esetében láttuk, mely nem allegória, de nem is oly csekélység, mintha zsánerábrázolás volna, itt egy meghatározott köztes attitűdöt kell megragadnunk. Ez a természetszemlélet indokoltan nevezhető pánhumanizmusnak. Ez biztosan nem korlátozódik a reneszánszra, de az, hogy jelentősége igazán ez utóbbiban érvényesült, segítségünkre van az összkép megértésében. Nem egyszerűen egy viharról van szó, egy múlékony vizuális, illetve meteorológiai jelenségről, mint egy impresszionista festmény esetében, hanem a Viharról, egy személyiségről, egy színészről, valójában a főszereplőről.

Egyetérthetünk azokkal a tudósokkal, akik ösztönösen történelmietlenként utasították el a „tiszta tájkép" fogalmát, úgy, ahogy ezt képünkre jelenleg is találónak tartják. De az a feltételezés talán mégsem volt helyes, miszerint ennek a felfogásnak csupán egy [sic!] alternatívája létezett: a szó szerint történeti elbeszélés alkotta téma. Ez a gondolat a reneszánsznak a középkor pontosabban meghatározott, illetve napjaink jobban ismert érdeklődése és magatartásmódjai között összepréselődött és feledésbe merülő ismeretéből ered.[43]

[43] Tanulságos, hogy a tudósokat annak ellenére késztette érzékenységük arra a felismerésre, hogy kép érdemi témája a tájkép, hogy a hagyomány megvonta tőlük azt a lehetőséget, hogy ezt véljék egyszersmind a mű címadásra jogosító formális témájának is. Morassi (*i. m.*) megjegyzi, hogy a röntgenfelvétel a téma meghatározására vonatkozó elméletek zömét érvényteleníti, olyannyira, hogy „hovatovább ott tartunk, hogy tisztán tájképnek kell tartanunk". Bár ez nem fér bele a (tipikus) reneszánsz attitűdök körébe, Giorgione különös esetet képez.

A centrális alak tehát – miként Michiel tudatja velünk – a vihar maga. Ez mentes a pentimentóktól, melyek oly meglepő gyakorisággal tűnnek fel a széleken. A helyzet szemléletes tisztázásához (bár ez semmiképp nem erőltetendő) egy olyan oltárkép-kompozíciót képzelhetünk el, melynek főalakja a középpontban helyezkedik el, nagyobb méretű és magasabb a többinél, míg a kisebb jelentőségű alakok (úgymint a szentek) pedig oldalt láthatók, alacsonyabbak és kisebbek. A fenti sémán alapuló hagyományba illesztve a *Vihar* egycsapásra meglepően szabályosnak tűnik.

Ezen a ponton alighanem ránk hárul az a feladat, hogy legalább kísérletet tegyünk annak a klasszikus problémának megoldására, mely Giorgione stílusának lényegét érinti. Ez páratlan hatása és különös eredetisége ellenére is ellenáll a meghatározására irányuló próbálkozásoknak. Ha mégis erre szánjuk el magunkat, alkalmasint legjobb a *Vihar*hoz a centrális jelentőségű korai művön, a castelfrancói oltárképen keresztül visszatérni. Az erről szóló szokásos kommentárok számos tényezőről számolnak be, főként az atmoszférikus finomságról, a mindent átható „lírai" sejtelmességről, továbbá egy excentrikus elemről: a különösen magas trónról. Szeretném ehhez hozzáadni még a kép két további, általában nem hangoztatott, de az előbbieknél nem kevésbé szembetűnő sajátosságát. Az egyik a fekete, fehér és semleges szürke szín figyelemreméltóan erőteljes használata a padló, a trón nagyobb részének és mind a két szent teljes öltözéke megfestésénél. A másik a ragaszkodás a lineáris perspektíva eleminek tekinthető találmányaihoz a padló négyzetes mintázata (melyet szinte automatikusan idéznének, ha egy firenzei képről volna szó), illetve ennek lépcsője, továbbá a trón fokozatosan hátráló dobozai, a zászlórúd, végül pedig a különös módon párhuzamosan kanyargó út esetében. Milyen közös tényező észlelhető mindezekben, mely, persze, különböző szinteken érvényesül? A következő kínálkozik: a perspektíva fortélyai itt is megszokott téralkotó funkciójukat töltik be, a tér azonban már nem egyszerűen egy mérhető közeg, mivel jelentése immár a levegő modern és határozottabb konnotációjával gazdagodik, és ebből ered az az atmoszférikus finomság, melynek megteremtését a fekete, fehér és szürke bőséges használata mindvégig szolgálni igyekszik. De a levegő jelentőségének a legerősebb hangsúlyt az adja, hogy a festő a figurákat (a magas trón és a perspektíva révén) távol tartja egymástól, ami mindnyájuknak biztosítja a maga autonómiáját a levegő érzékeny kapcsolatokat teremtő világán belül, és létrehozza a végső funkció fő forrását jelentő lírai sejtelmességet avagy hangulatot [„*mood*"], mely nem egyéb, mint a nemes nyugalom keltette hatás. De a szóbanforgó célt szolgáló eszközök legrendhagyóbbikát még annak ellenére sem említettük, hogy az összes többihez kapcsolat fűzi: a levegő le-, fel- vagy széttolva a figurákat, önmagában foglalja el a kép közepét. Ez a figyelemreméltó anti-quattrocento találmány azt jelenti, hogy egyetlen alak sem kap uralkodó szerepet, helyettük a környezet egésze a főszereplő avagy a középponti tényező, egy olyan környezeté, amely az egymástól változatlanul elkülönülő figurákat egységbe foglalja. Eme paradoxon teszi az atmoszférikus hangulatot [*tone*] szimbolikus hangvétellé [*figurative „tone"*] és teremti meg a kép soha nem szűnő hatását.

Nyilvánvalóan fontos volt Giorgione számára, hogy ez a középpontba állított főszereplő ne egyszerűen tér, hanem határozottan levegő legyen, ugyanis az általunk vizsgált későbbi mű esetében még finomabb árnyalatok alkalmazásával módosítja ugyanezt az eljárást, miáltal a levegő, mely az általa felvehető leghatásosabb formában, nevezetesen vihar formájában jelenik meg, még erősebben uralkodik a kép egésze felett. Giorgione műve ezáltal egyik korai példája a nyugati festészet egyik visszatérő jelenségének, melyet az üresség esztétikájának is nevezhetünk. Úgy tűnik, hogy ez akkor jelentkezik, amikor a festmény fő funkciója egy láthatóvá nem tehető érzelem [*sentiment*] felidézése. Mivel a nyugati hagyomány a realizmust igényli, egy olyan helyzet áll elő, melyet azáltal oldanak meg, hogy a kép folytonos közegében egyfajta űrt hagynak hátra, melyet a néző hivatott képzelőereje produktumainak kivetítése révén megtölteni.

A bécsi Giorgione-mű témáját tekintve is problematikus (10. kép) Valóban van témája, melyet, úgy hiszem, helyesen neveztek meg. De mivel úgy tűnik, hogy ez megfelelő bizonyítás híján történt, nem kevesebb kutató utasította el, mint ahány elfogadta. Két kulcsfontosságú bizonyíték kínálkozik. Az egyik Michiel hivatkozása, akinek „*I tre phylosophi nel paese*"-formuláját, úgy tűnik, „a három asztrológus"-értelmezéssel adták vissza a legpontosabban.[44] A másikat a kép röntgenfelvétele szolgáltatja, amelyen látható, hogy a középső alak eredetileg egy néger volt, akit Giorgione utóbb egy fehér emberrel cserélt fel.[45] Ha egy reneszánsz képen úgy találkozunk három alakkal, hogy egyikük néger, együttesük automatikusan a három napkeleti bölcs ábrázolásaként jelenik meg előttünk, és itt a hasonlóságot még csak erősíti egymáshoz mért életkoruk és egységesen keleties ruhaviseletük. Néhai G. M. Richter úgy gondolta, hogy Giorgione azért festette át az alakot, hogy az általa választott témát ne lehessen a három napkeleti bölcsével összetéveszteni[46], de ez a felvetés elfogadhatatlan. A művész már az első ecsetvonások alkalmával szükségszerűen gondolt rájuk, és ha el kívánta kerülni a lehetséges kétértelműséget, úgy már az előtt aszerint kellett volna eljárnia, hogy a pentimentók megfestésének fázisába ért volna. Itt óhatatlanul arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a kép szándék szerint eleve őket kellett, hogy ábrázolja. Ha ez így volt az első változat esetében, akkor később is: egyetlen arc megváltoztatása még nem változtatja meg a témát egészében, hogyha a kép többi része változatlan marad, miként egy színdarab témája sem változik akkor, ha néger színészek adják elő. Ugyan a pentimentók maradéktalanul nem magyarázhatók meg, mindazonáltal – mivel az egyik bölcs [Boldizsár] négerként ábrázolása inkább Észak-Európában volt szokásos, mint Itáliában – a szóbanforgó alak megváltoztatása valószínűleg a tárgy tisztázása végett történt.

Itt két kellőképpen bizonyított dologról van szó: az ábrázolt alakok bizonyosan asztrológusok és bizonyosan bölcsek. A két említett tétel együttes magyarázata már meggyőző kell, hogy

[44] Venturi: *i. m.* 91.

[45] Közölte J. Wilde: *Jahrbuch* ….N. F. VI. 1932. 141.

[46] *i m.*, 256.

legyen, és, ha már a kérdést innen közelítjük meg, valóban emlékeztetőül szolgálhat arra, hogy a bölcsek asztrológusok voltak. Bölcs öregemberek voltak, akik a Közelkeletről jöttek, és akik megjövendölték egy gyermek jövőjét az annak születése pillanatában észlelt csillag pályája alapján. Ennek alapján a kép témája: a bölcsek mint asztrológusok.

A téma számos modern meghatározása között, melyek Evander, Paris és Eneas, az ember három életkora, és más, a korabeli filozófiai, mitológiai és irodalmi eszmékhez többé-kevésbé kapcsolódó alluzív témákat is felölelik[47], a bölcsek mint asztrológusok felfogása is többször felmerült. Emellett érvelt Hourticq 1930-ban, amikor egy Aranyszájú Szent Jánostól eredő középkori hagyományra utalt, miszerint a bölcsek asztrológiai megfigyeléseket tettek. Ugyanakkor beismerte, hogy az általa javasolt értelmezés meggyőző erejét érdemben csökkenti a koronák, ajándékok és a csillag hiánya[48]. Amikor Wilde 1932-ben közölte a röntgenfelvételt, akkor a fenti elgondolást követte és támogatta, egyszersmind arra is rámutatott, hogy ezt már 1783-ban felvetette Christian Mechel, a bécsi gyűjtemények akkori igazgatója. De nem vetette el az ember három életkoraként, illetve a három világrészként való másodlagosan felmerülő értelmezését sem. Végül 1935-ben Robert Eisler újabb bizonyítékkal állt elő, miszerint Nikodémusz apokrif evangéliumának egyik román változatában a bölcseket asztrológusoknak hívják, de egy ilyen ezoterikus utalás a kérdés megoldása szempontjából nyilvánvalóan nem számíthatott sikerre. Ezt a nézetet ugyan további kommentárok nélkül fogadta el 1941-ben Fiocco[49], csakhogy időközben részletesen elemző publikációkban utasította el Ferriguto, G. M. Richter és Wischnitzer-Bernstein, úgy hogy bőven van még tere a vitának.[50]

Figyelemreméltó, hogy Hourticq, Wilde és Eisler nem vonják be érvelésükbe hathatós tényezőként Michiel egykorú feljegyzését, mely, mint láttuk, a pentimentók figyelembevételével egyszerűvé, egyszersmind elkerülhetetlenné tették volna a szóbanforgó megoldást. Igaz, hogy az általa alkalmazott terminuson nem „asztrológust" értettek azok a szerzők, akik szövegét nem azzal a páratlan figyelemmel és érzékenységgel kezelték, mint Lionello Venturi. Cavalcaselle asztronómusoknak, Fiocco pedig filozófusoknak tette meg őket. Mindazonáltal legalábbis azoknak, akik a kép asztrológiai jellegét voltak hajlamosak feltételezni, a Venturi mérvadó művében található utalást ösztönzőnek kellett tartaniuk.

A szóbanforgó kudarc másik meggyőző érve – ezúttal egy pozitív érv – bizonyosan Hourticq és Eisler bizarr idézeteiben rejlik. Ha a kép egy egyedülálló témát ábrázol, úgy hadd legyen az egy fantasztikus és frissen izélt izé, könnyedébben koholt, mintha Aranyszájú Szent Jánost támasztották volna hirtelenjében fel! A kép és az értelmezését alátámasztó szöveg kronológiai összefüggésében mutatkozó hiány közhelyes volta ellenére is komoly vétek, miként fentebb is

[47] Ezek közül számosat idéz Fiocco: *i. m.* 28.

[48] L. Hourticq: Le problème de Giorgione 1930.; vö. A. Ferriguto érvelésével: Attraverso i misteri di Giorgione. Castelfranco 1933. 309-311, ill. Fiocco *i.m.*

[49] R. Eisler: New Titles for Old Pictures 1935, közölve Fiocco: *i. m.*

[50] Ferriguto:. *i. m*, Richter: *i. m.*, R. Wischnitzer-Bernstein tanulmánya in: *Gazette des Beaux-Arts* 6th ser.., XXVII. 1945. 193. skk. számos további utalással a különböző állásfoglalásokra.

jeleztük, és ahogyan az ikonológiai kutatók előtt olyannyira ismert. De Giorgione működésének időszakában egy nagymérvű, sőt, sürgető körülményről is tudunk, mely a bölcsek asztrológusokként való értelmezését támasztja alá. És ez, miként a jelen dolgozatban olvasható más felvetések is, a kor leghíresebb és legaktívabb személyiségeinek és szellemi áramlatainak körébe tartozik.

Mindenki tud Pico della Mirandola szenzációs támadásáról az asztrológia gyakorlata ellen. Legterjedelmesebb művében jelent meg, és hírnevét részint Savonarola tömör híradásának köszönheti. A Picóval szembeni és az asztrológia melletti ellentámadás 1502-ben jelent meg Velencében.[51] Pico egy – bizonyosan rövid, bár -- teljes fejezetet szentel művében azon elképzelés cáfolatának, hogy a bölcsek asztrológusok voltak. Pico támadása egy meglehetősen furcsa etimológiai eszmefuttatásra épült, és nem is volt különösebben meggyőző. De megemlítette, hogy azért kell az említett ideát elutasítani, mert sokan hisznek benne, még pedig világos módon azért, hogy a gyakorlatnak keresztény szempontból is érvényességet tulajdoníthassanak.[52]

A festményen az alakok figyelemreméltóan tétlenek (ami talán merőben Giorgionéra jellemző), megjelenésük azonban szembetűnően asztrológusokra vall. És ilyetén mivoltukat következetesen bizonyítják is. Túlzottan is közvetlennek hatna, ha azt feltételezném, hogy a kép az asztrológiát támogatók táborában készült propaganda-termék, de azon asszociációk érvényessége, melyek a művet a szóbanforgó kérdéshez fűzik, semmiképp nem vonható kétségbe.

Nem vonható le helyes következtetés olyan példák keverékéből, melyeknek valójában mindegyike, ha csak valamelyest is, de különbözik a másiktól. De remélhető, hogy valami csak kirajzolódik előttünk. A reneszánsz festészet „nem tematikus"-aspektusa természetesen nem azt jelenti, hogy a képeknek ne lett volna címe, hanem azt, hogy a tudós utalások azon összetett, alluzív logikája alapján, melynek érvényességét a közelmúltban megjelent tanulmányok felettébb széles köre feltételezte, más fejleményeket is hangsúlyoznunk kell: vannak képek mindennemű téma nélkül (Dosso), de vannak olyanok is, ahol a felszínen mutatkozó szokásos témával kapcsolatosan nem merőben maradiság, hanem valóban helyes visszautasítani a vélelmezett szimbolikus mélységeket (az alvó Gyermek-téma, a *Vihar*), és végül vannak olyanok is, melyeknek szeszélyes témáját az illető művész személyes szándéka határozta meg (*Ostorozás*, Ficino-téma). Mindezeket a „romantikus" történészek állították, talán azon helytelen hozzáállásuk okán, hogy nem kedvelték az ikonológia „művészetidegen" egzaktságát, netán összekuszálták és indokolatlanul alkalmazták őket. Mindazonáltal ha megvizsgáljuk ezeket az intuiciókat, éppannyira helytelennek (egyszersmind éppannyira

---

[51] Savonarola változata 1497-ben jelent meg, az idézett választ Lucio Bellanti írta (Velence 1502). A vonatkozó irodalom legszakszerűbb összefoglalása D. C. Allen: The Star-Crossed Renaissance. Durham, N. C. 1941. 35.

[52] Giovanni Pico della Mirandola: Disputationes adversus astrologiam divinatricem. (E. Garin szerk., Firenze 1946.) I. Lib. IV. Caput XV.: *„Per stellam Magorum non posse constellationem aliquam intellegi."*

bizonyos pressziók eredményének) tűnne a komplex precizitás eszméjét túlzott mértékben alkalmazni. Annyi bizonyos, hogy a nem tematikus képek a maguk fonák módján egykorú filozófiák részlethűséggel kivitelezett pontos dokumentumai, és ennélfogva részei az ikonológiának. Egy szemléletileg gazdagabb ikonológiának.[53]

[53] Éppen a közelmúltban jelent még két figyelemreméltó tanulmány is Piero képtémáiról. 1952. januárjában adta elő M. Meiss professzor a College Art Associationban a Brera-oltárképpel kapcsolatos, a 31. jegyzetben már érintőlegesen említett nézeteit. Várakozás …

A Burlington Magazine 1952. júniusi számában Gombrich professzor írt recenziót Sir Kenneth Clark Pieróról írott monográfiájáról. Bírálatában felveti, hogy az *Ostorozás* előterében álló három alak annak a jelenetnek a szereplői, mikor Júdás visszaadja a harminc ezüstöt, és amely az ostorozás mozzanatával együtt fordul elő egy firenzei vallásos színjátékban, utóbb pedig egy tizenhatodik századi német nyomaton. Teljességgel tisztában van a felvetetett értelmezés azon gyengeségével, hogy az alakok semmi olyan tárgyi ismertetőjelet nem mutatnak fel, mely kilétükre utalna (szemben az analógiaként felhozott nyomattal, ahol az előbbiek alkalmazása feltűnő). Arra, hogy a különös személyek megjelölése megkövetelné az ilyen tárgyi kellékeket, már fentebb utaltunk. Gombrich ezért azt feltételezi, hogy ezek a képet ért sérülések okán tűnhettek el, de a lefelé irányuló gesztusok tulajdonképpen még ezt is kizárják. Ezek szerint álláspontja mellett egyedül az Ostorozás-Júdás párhuzamok létezése szólna; magam az ostorozás jelenetnek nagyméretű [dramaturgiailag] semleges alakokkal történő párhuzamba állítását idéztem. Ha az analógiák döntő érvénnyel bírnának, úgy inkább az utóbbiakat kellene figyelembe vennünk, tekintettel arra, hogy ezek tizenötödik századi itáliai festők művein, míg az előbbiek a tizenhatodik századi német művészetben, illetve a színház közegében mutathatók ki. Mint fentebb is utaltam rá, az analógiák szorosságuk arányában hasznosíthatók. A Júdás-hipotézist a továbbiakban csak az az *a priori* nézet támogathatja, miszerint muszáj, hogy legyen valamiféle téma, mely nézetet – ebben biztos vagyok – Gombrich professzor tartana elsőként kizártnak.

Meyer Schapiro

Stílus

(1953)

I

Stílus alatt egy egyén vagy egy csoport művészetében meglévő állandó formát – és olykor állandó elemeket, minőségeket és kifejezést – értik. A kifejezést egy egyén vagy társadalom teljes tevékenységére is alkalmazzák, így beszélnek „életstílusról” vagy „egy civilizáció stílusáról”.

A régész számára stílus lehet például egy motívum vagy minta vagy a műtárgy valamely közvetlenül felfogott minősége, amely segíti őt a mű lokalizálásában és datálásában, vagy hogy kapcsolatot mutasson ki művek csoportjai vagy kultúrák között. A stílus itt egy szimptomatikus jellegzetesség, olyan, mint a tárgy bármely nem-esztétikai vonása. Gyakrabban vizsgálják diagnosztikus eszközként, mint önmagáért, a kultúra fontos összetevőjeként. A stílussal való foglalkozáshoz a régésznek viszonylag kevés esztétikai vagy fiziognómiai kifejezés áll rendelkezésére.

A művészettörténész számára a stílus alapvető vizsgálati tárgy. Tanulmányozza belső összefüggéseit, élettörténetét, valamint kialakulásának és változásának problémáit. Ő is használja a stílust művek keletkezési idejének és helyének ismertetőjeleként, illetve a művészeti iskolák közötti viszonyok nyomon követésének eszközeként. De a stílus mindenek fölött formák rendszere, amelynek minőségén és jelentésteli kifejezésén keresztül a művész személyisége és egy csoport tágan vett szemléletmódja válik láthatóvá. A csoporton belül a kifejezés hordozója is, amely a vallási, társadalmi és erkölcsi élet bizonyos értékeit közvetíti és rögzíti a formák érzelmi szuggesztivitásán keresztül. A stílus emellett az a közös nevező, amelyhez képest az újításokat és az egyes művek egyediségét fel lehet mérni. A művek időbeli és térbeli egymásutánját szemlélve és a stílus variációit történelmi eseményekkel és a kultúra más területeinek különféle vonásaival hozva összefüggésbe a művészettörténész – a józan pszichológia és a társadalomelmélet segítségével – arra törekszik, hogy elszámoljon a stílus vagy bizonyos jellegzetességek változásaival. Az egyéni vagy csoportstílusok történeti tanulmányozása a formák fejlődésének tipikus állomásait és folyamatait is felfedi.

A szintetizáló kultúrtörténész vagy a történelemfilozófus számára a stílus a kultúra mint egész megnyilatkozása, egységének látható jele. A stílus a kollektív gondolkodás és érzés „belső formáját” tükrözi vagy vetíti ki. Itt nem az egyén vagy egy adott művészeti ág stílusa a fontos, hanem azok a formák és minőségek, amelyeken az idő egy jelentékeny szakaszában egy kultúrában az összes művészeti ág osztozik. Ebben az értelemben beszélnek klasszikus,

középkori vagy reneszánsz emberről, az e korszakok művészeti stílusaiban felfedezett és vallási és filozófiai írásokban is dokumentált közös jellegzetességekre hivatkozva.

A kritikus, akárcsak a művész, hajlik arra, hogy a stílust értékfogalomként fogja fel; a stílus mint olyan egy minőség, és a kritikus mondhatja egy festőről, hogy van „stílusa", vagy egy íróról, hogy „stiliszta". Noha a „stílus" ebben a normatív értelemben, amelyben főleg egyes művészekre alkalmazzák, úgy tűnik, kívül van a művészet történeti és etnológiai tanulmányozásának hatókörén, mégis gyakran felbukkan itt is, és komolyan kell venni. A teljesítmény fokmérője ez, és ennélfogva releváns a művészet és a kultúra mint egész megértéséhez is. A kritikusok még egy-egy korstílust is – amely a legtöbb történész számára a jó és a gyenge művek által egyaránt tanúsított kollektív ízlést jelenti – nagy, pozitív vívmánynak tekinthetnek. Így a görög klasszikus stílus Winckelmann és Goethe szerint nem egyszerűen egy formai konvenció volt, hanem egy *culminating concept* olyan becses minőségekkel, amelyek nem lehetségesek más stílusokban, és amelyek még az elveszett görög eredetik római másolatain is kiütköznek. Némely korstílus mélyen átható, befejezett jellegével, a tartalmának való különös megfeleléssel imponál nekünk; egy ilyen stílus kollektív létrehozása, például egy nyelvi norma tudatos alakítása igazi vívmány. Ennek megfelelően, ha ugyanaz a stílus művészeti ágak széles skáláján van jelen, akkor azt gyakran tekintik úgy, mint egy kultúra integrációjának és egy emelkedett, kreatív pillanat intenzitásának jelét. Azokat a művészeteket, amelyek híján vannak a stílus különösebb kiválóságának vagy nemességének, gyakran stílustalannak mondják, a kultúrát pedig gyengének vagy dekadensnek ítélik. Efféle nézetet vallanak a kultúr- és történelemfilozófusok és néhány művészettörténész is.

Mindeme megközelítésekben közös az az előfeltevés, hogy minden stílus egy kultúra egy korszakára jellemző, és hogy egy adott kultúrában vagy a kultúra egy adott korszakában csak egy vagy korlátozott számú stílus létezik. A valamely kor stílusában készült művek nem készülhettek volna máskor. Ezeket a posztulátumokat megerősíti az a tény, hogy a stílus és az időszak közötti összefüggést, ha néhány példából következtettek rá, a később felfedezett tárgyak is igazolják. Amikor lehetséges egy művet nem stiláris bizonyítékkal meghatározni, ez a bizonyíték ugyanarra az időre és helyre – vagy egy kulturálisan ahhoz kapcsolódó régióra – utal, mint a formai jellegzetességek. Ha a stílis váratlanul más régióban jelenik meg, akkor azt migráció vagy kereskedelem magyarázza meg. A stílust ezért a műtárgy keletkezési idejének és helyének független nyomaként használják. Ezekre az előfeltevésekre építve a tudósok szisztematikus, jóllehet nem teljes képet állítottak össze a stílusok idő- és térbeli eloszlásáról, a földkerekség óriási területeit átölelően. Ha a műtárgyakat időben és térben elfoglalt eredeti helyzetüknek megfelelő rendben csoportosítják, akkor stílusuk jelentékeny rokoni kapcsolatokat fog mutatni, amelyek összhangba hozhatók a műtárgyak, illetve az idő és a tér kulturális pontjainak további vonásai közötti rokoni kapcsolatokkal.

II

A stílusokat nem szokás szigorú logikával definiálni. Ahogyan ez a nyelveknél is van, a definíció a stílusnak vagy szerzőjének az idejére és helyére, esetleg a más stílusokkal való történeti kapcsolatára utal, semmint sajátos vonásaira. A stílusok jellegzetességei folyamatosan változnak, és ellenállnak a tökéletesen elkülönülő csoportokba való szisztematikus osztályozásnak. Nincs értelme annak a kérdésnek, hogy pontosan mikor ér véget az antik művészet, és mikor kezdődik a középkori. Természetesen vannak a művészetben hirtelen törések és ellenhatások, de a közelebbi vizsgálat azt mutatja, hogy gyakran ezekben az esetekben sem hiányoznak az előzmények, a keveredés és a folyamatosság. Ha olykor pontos határokat rögzítenek, akkor közmegegyezéssel, a történeti problémákkal való foglalkozásnak vagy egy típus elkülönítésének a kedvéért teszik ezt. Egy-egy fejlődési folyamaton belül a mesterségesen meghatározott szakaszokat akár számokkal is jelölhetik – I, II, III. stílusról beszélve. De ritka, hogy a közös név, amelyet egy-egy időszak stílusának adnak, megfeleljen egy típus világos és egyetemesen elfogadott jellemzésének. Mégis, egy műtárgy közvetlen ismerete elemzése nélkül is gyakran megengedi, hogy felismerjünk egy másik, azonos eredetű tárgyat, mint ahogy az arcokat is helyiként vagy idegenként ismerjük fel. Ez rámutat arra, hogy a művészetben van bizonyos állandóság, és ez az alapja a stílus bármilyen vizsgálatának. Gondos leírás és összehasonlítás révén és gazdagabb, kifinomultabb, a fejlődés átmeneteihez igazított tipológia révén lehetségessé vált visszaszorítani a homállyal borított területeket és előrelendíteni ismereteinket a stílusokról.

Jóllehet az elemzéshez nem áll rendelkezésre elfogadott rendszer, és az egyes szerzőknél nézőpontjuknak vagy problémafelvetésüknek megfelelően különböző aspektusokra kerül a hangsúly, egy stílus leírása általában véve a művészet három aspektusára vonatkozik: formai elemekre vagy motívumokra, formai viszonyokra, valamint minőségekre (beleértve azt a mindenre kiterjedő minőséget is, amelyet „kifejezésnek” nevezhetünk).

A stílusnak ez a felfogása nem önkényes, hanem a vizsgálódás közben szerzett tapasztalatokból ered. Ha műtárgyakat egy-egy egyénnel vagy kultúrával hoznak összefüggésbe, akkor ez a három aspektus nyújtja a legátfogóbb, legszilárdabb és ennélfogva a legmegbízhatóbb kritériumokat. A modern művészetelmélethez is ezek illeszkednek a legjobban, még ha nem is ugyanabban a mértékben minden megközelítés esetében. A technika, a téma és az anyag is jellemző lehet bizonyos tárgycsoportokra, és időnként a definíció részeként kezelik ezeket; de gyakoribb, hogy ezek a vonások ne legyenek annyira sajátosak egy-egy korszak művészetére nézve, mint a formaiak és a minőségiek. Az anyagban, a technikában vagy a témában könnyű olyan határozott váltást elképzelni, amellyel az alapvető formában csak csekély változás jár együtt. Vagy ahol ezek állandóak, ott gyakran megfigyelhetjük, hogy ezek kevésbé képesek új művészi célokhoz igazodni. A kőfaragás módszere nem változik olyan gyorsan, mint a szobrászati vagy az építészeti formák. Amennyiben egy technika valamely stílus kiterjeszkedéseként fogható fel, akkor is inkább e technika formai nyomai, nem pedig maguk a

műveletek fontosak a stílus leírásakor. Az anyagok főleg a textúra és a szín szempontjából fontosak, még ha befolyásolhatják is a formák felfogását. Ami a képtémát illeti, megfigyelhető, hogy egészen különböző témák – portrék, csendéletek, tájképek – jelennek meg ugyanabban a stílusban.

Hozzá kell tenni azt is, hogy a formai elemek vagy motívumok, bármilyen feltűnőek és lényegesek is a kifejezés szempontjából, nem elegendőek egy stílus jellemzéséhez. A csúcsív elterjedt a gótikus és az iszlám építészetben, a félkörív Róma, Bizánc, a romanika és a reneszánsz épületein. Hogy különbséget tegyünk e stílusok között, másféle vonásokat és mindenekelőtt az elemek összekapcsolásának különböző módjait is figyelembe kell vennünk.

Noha néhány szerző úgy gondolkodik a stílusról mint egyfajta szintaxisról vagy kompozíciós mintáról, amelyet matematikai úton lehet elemezni, a gyakorlatban senki sem volt képes stílusok leírását a minőségek tétova nyelve nélkül megoldani. A festészetben a fény és a szín bizonyos sajátosságait legmegfelelőbben minőségeket illető kifejezésekkel lehet meghatározni, sőt olyan harmadlagos (interszenzórikus) vagy fiziognómiai minőségekként, mint hogy hideg és meleg, vidám és szomorú. Egy-egy palettán a fény-árnyék szokásos fesztávolsága, a színek közötti intervallumok – amelyek nagyon fontosak a mű szerkezete szempontjából – az egyes elemek közötti egyértelmű viszonyoknak tekinthetők, az egész kompozíciós sémája mégsem öleli fel ezeket. A műtárgy komplexitásához tartozik, hogy a formák leírása gyakran lényegi pontokon sem teljes, és néhány viszony hozzávetőleges visszaadására szorítkozik. A vonalakat még mindig egyszerűbb – és az esztétikai tapasztalat számára lényegesebb is – keményként és lágyként megkülönböztetni, mint pontos méréseket közölni az anyagi összetételükről. Egy stílus jellemzésének pontossága érdekében ezeken a minőségeken belül intenzitás szerint állapítanak meg fokozatokat, különböző példákat közvetlenül vagy egy-egy alapvető művel hasonlítva össze. Ha mennyiségi méréseket készítenek, akkor azok általában a közvetlen minőségi leírás útján elért következtetéseket erősítik meg. Ennek ellenére nincs kétségünk afelől, hogy mennyiségekkel foglalkozva sokkal nagyobb pontosság érhető el.

Az elemzés során a kortárs művészet tanításában, gyakorlatában és kritikájában használatos esztétikai fogalmakat használjuk; az új megközelítéseknek és azok új problémáinak a fejlődése a régebbi stílusok tanulmányozóinak figyelmét azok korábban észrevétlenül maradt vonásaira irányítják. De a saját művészetünkben ismeretlen esztétikai változatok felfedezésével más korok műveinek tanulmányozása is befolyásolja a modern elképzeléseket. Két stílus megkülönböztetésének vagy rokonításának problémája a kritikában és a történeti kutatásban egyaránt ismeretlen, nehezen hozzáférhető jellegzetességeket tár fel, és új formai fogalmakat sugallmaz. A kultúra kontinuitásának – afféle fizikai értelemben vett tehetetlenségének – a posztulátuma vezet olyan egymást követő stílusok közös vonásainak a kereséséhez, amelyeket rendszerint ellentétes formai pólusokként állítanak szembe egymással; a hasonlóságok olykor nem annyira a nyilvánvaló, hanem az egészen rejtett aspektusokból válnak észrevehetővé: a reneszánsz kompozíciók vonalmintái a régebbi gótikus stílus sajátosságait idézik fel, a kortárs

absztrakt művészetben pedig az impresszionista festészetéihez hasonló formai viszonyokat figyelnek meg.
A stíluselemzés kifinomulását részben olyan problémák idézték elő, amelyek esetében kis különbségeket kellett elkülöníteni és pontosan leírni. Erre példát nyújtanak az azonos kultúrán belüli regionális változatok, a történeti fejlődés évről évre követett folyamata, az egyes művészek kibontakozása, valamint a mesterek és tanítványok műveinek, az eredetiknek és a másolatoknak a megkülönböztetése. Ezekben a tanulmányokban a datálás és az attribúció gyakran fizikai, avagy külső kritériumokon – kicsiny, szimptomatikus részleteken – alapul, de a kutatás általános vonulata itt is olyan vonásokra figyelmez, amelyeket strukturális és expresszív-fiziognómiai terminusokkal egyaránt ki lehet fejezni. Sok szerző abból indul ki, hogy a kifejezésre vonatkozó összes terminus lefordítható formára vagy minőségre vonatkozó terminusokra, mivel a kifejezés bizonyos alakok és színek függvénye, és ez utóbbiak csakély változásai is megváltoztatják. A formákat ennek megfelelően egy-egy adott (és a képtémától különválasztható) affektus hordozójának tekintik. De a kettő viszonya itt nem teljesen világos.
A stílus tanulmányozása általában véve a forma és a kifejezés egyre szorosabb megfeleltetése felé hajlik. A leírások némelyike tisztán morfológiai, mintha csak természeti tárgyakra vonatkozna – az ornamentikát csakugyan jellemezték már a kristályokhoz hasonlóan a csoportelmélet matematikai nyelvén. Azonban az olyan terminusok mint a „stilizált", az „archaisztikus", a „naturalisztikus", a „mannierista", a „barokk" specifikusan emberiek, művészi folyamatokra utalnak, és valamilyen mértékben expresszív hatást feltételeznek. Ha matematikai ábrákat „klasszikusként" vagy „romantikusként" jellemeztek, az csak analogikusan történt.

III

A primitív és a korai történeti kultúrák stílusainak elemzését és jellemzését erősen befolyásolták az aktuális nyugati művészet sztenderdjei. Mindenesetre azt lehet mondani, hogy a modern művészet értékei megértőbb és objektívebb megközelítésekhez vezettek az exotikus művészetek befogadásában, mint az ötven vagy száz évvel korábban lehetséges volt.
Régen a primitív művek nagy részét, különösen az ábrázolóművészetben, érzékeny emberek is művészietlennek tekintették; leginkább csak ornamentikát és a kezdetleges kézművesség ügyességét értékelték. Úgy hitték, hogy a primitív művészetek gyerekes próbálkozások a természet ábrázolására, amely próbálkozásokat tudatlanság és irracionális tartalmak – a monstrózus és a groteszk – torzítottak el. Igazi művészetet csak a magaskultúráknak tulajdonítottak; itt a természetes formák ismerete racionalitással ötvöződött, amely szépséget és dekórumot vitt az emberi képmásba. A görögök és az itáliai érett reneszánsz művészete volt minden művészet megítélésének mércéje, még ha időnként a gótikus művészet klasszikus szakaszát is elfogadták. Ruskin bizánci műtárgyak csodálójaként leírhatott olyat, hogy egyedül a keresztény Európában „létezik tiszta és értékes régi művészet, mert nincs ilyen Amerikában,

nincs Ázsiában, nincs Afrikában". Efféle nézőpontból aligha volt lehetséges a primitív stílusok gondos megkülönböztetése vagy szerkezetük és kifejezéstartalmuk beható tanulmányozása.

Azzal a változással együtt, amely a nyugati művészetben az utóbbi hetven évben végbement, a naturalisztikus ábrázolás elveszítette a feljebbvalóságát. A kortárs gyakorlat és a múltbéli művészet ismerete szempontjából is alapvető az az elméleti meggyőződés, hogy minden művészetben az elementáris esztétikai összetevők számítanak: a meghúzott vonalak, a foltok, színek és felületek minőségei és viszonyai. Ezeknek van két jellegzetessége: inherens kifejezőerejük és az, hogy általában összeállnak egy koherens egésszé. Minden kultúra művészetében megtalálható ugyanaz a hajlam a koherens és expresszív struktúrák létrehozására. Nincs priviligizált tartalma vagy módja az ábrázolásak (jóllehet a legnagyszerűbb művek előttünk rejtett okokból csak bizonyos stílusokban tűnnek fel). Bármely képtémában vagy stílusban lehetséges tökéletes művészet. A stílus olyan mint a nyelv: belső rendje és kifejezőereje van, mely a kijelentések különböző intenzitását vagy finomságát engedi meg. Ez a megközelítés egy olyan relativizmus, amely nem zárja ki az abszolút értékítéleteket; a stílus rögzített mércéjének elhagyásával minden keretrendszerben lehetővé tesz ilyen ítéleteket. Ezeket a gondolatokat ma a legtöbben, akik a művészeteket tanulmányozzák, elfogadják, még ha nem is egyforma meggyőződéssel.

Ennek az új megközelítésnek az eredményeként a világ minden művészete, még a gyermekek és az elmebajosak rajzai is, a kifejező és formateremtő tevékenység közös síkján vált hozzáférhetővé. A művészet ettől fogva az emberiség alapvető egységének egyik legerősebb bizonyítéka.

Ez a radikális attitűd-váltás részben a modern stílusok fejlődésének függvénye, amelyekben a nyersanyag és a műveletek elkülönített egységei – a vászon síkja, a fa törzse, a szerszámok nyomai, az ecsetvonások, a csatlakozó formák, sémák, kicsiny részek és a tiszta szín felületei – éppolyan hangsúlyosak, mint az ábrázolás elemei. A művészek még a nem-ábrázoló stílusok létrejötte előtt mélyebben tudatosították a műnek a meghatározott jelentéseken túli esztétikai-konstruktív összetevőit.

Az új stílusokban sok minden a primitív művészetet idézi fel. Valóban, a modern művészek az elsők között voltak, akik a benszülöttek műveit igazi művészetként becsülték meg. A kubizmus és az absztrakció fejlődése izgalmassá tette a forma problémáját, és hozzájárult a primitív művekben lévő kreativitás észrevételéhez. Az expresszionizmus a maga emelkedett pátoszával felkészítette a szemünket az egyszerűbb, hevesebb kifejezésmódokra, és a szürrealizmussal együtt, amely mindenekelőtt a képzelet irracionalitását és ösztönösségét értékelte, friss érdeklődéssel fordult a primitív fantázia termékei felé. Azonban minden hasonlóság mellett a modern festmények és szobrok eltérnek a primitívektől szerkezetükben és tartalmukban. Ami a primitív művészetben a kollektív hiedelmek és szimbólumok kiépített világához tartozott, az a modern művészetben egyéni kifejezésként jön létre, és a formákkal szemben egy szabad, kísérletező attitű jegyeit hordozza. A modern művészek mindazonáltal szellemi rokonságot

éreznek a primitívvel, aki most közelebb van hozzájuk, mint korábban; ennek alapja a kifejezés nyíltságára és intenzitására vonatkozó ideáljuk és vágyuk egy egyszerűbb életre, amelyben a művész hatékonyabban vesz részt a kollektív eseményeken, mint azt a modern társadalom megengedi.

A modern fejlődés egyik eredménye a múltbeli művészet tartalmának elhanyagolására való hajlam lett, a legrealisztikusabb ábrázolásokat is vonalak és színek tiszta konstrukcióiként szemlélik. A néző gyakran közömbös a művek eredeti jelentéseivel szemben, még ha általuk esetleg el is fogja valamilyen homályos poétikus vagy vallásos érzés. A régi művek formájára és kifejezőerejére így elszigetelten tekintenek, és a művészettörténetet immanens formai fejlődésként írják le. Ezzel a tendenciával párhuzamosan más tudósok a mitológiai és a vallási irodalomra támaszkodva termékeny kutatásokat folytattak a nyugati művészet jelentéseiről, szimbólumairól és ikonográfiai típusairól; e tanulmányok révén meglehetősen elmélyültek az ismereteink a művészet tartalmáról, és a tartalomban analógiákat fedeztek fel a stílusok jellegével. Ez megerősítette azt a nézetet, hogy a formák fejlődése nem autonóm, hanem összefüggésben áll azoknak az attitűdöknek és érdeklődéseknek a változásaival, amelyek többé-kevésbé világosan megjelennek a művészet témáiban.

IV

Korán megfigyelték, hogy azok a jellegzetességek, amelyek egy stílust kitesznek, osztoznak egy-egy minőségen. Úgy tűnik, mindegyik magán hordja az egész kifejezésének bélyegét, vagy van egy olyan domináns vonás, amelyhez az elemeket hozzáigazították. Egy görög templom részeit a formák közötti családi kötelék levegője lengi körül. A barokk művészetben a mozgás iránti érzék eredményezi a határok fellazulását, a tömegek ingatagságát és a nagy kontrasztok halmozását. A stílus – legyen szó egyéni vagy csoportstílusról – sok szerző számára egy átható, szigorú egység. A stílus vizsgálata gyakran egy-egy olyan szervező alapelvvel magyarázható, rejtett megfelelések keresését jelenti, amely a részek jellegét és az egész elrendezését is meghatározza.

Ezt a megfigyelést támogatja a tapasztalat, hogy egy stílust egy kicsiny, véletlenszerű töredék alapján is lehet azonosítani. Egy kis darabnyi faragott kő, egy tagozat profilja, néhány rajzolt vonal vagy egy betű egy írásból a megfigyelő számára gyakran a teljes mű minőségét hordozza, és pontosan lehet datálni; e töredékek előtt állva kialakulhat a meggyőződés, hogy az eredeti egészbe is bepillantást nyertünk. Hasonló módon tolakodó jellege a régi művekhez hozzáadott részeket vagy a kijavítottakat is észrevehetővé teszi. Az egész iránti érzék fellelhető a kis részekben.

Nem tudom, hogy ha különböző stílusban készült művek egymásnak megfelelő részeivel kísérleteznénk, az mennyiben támasztaná alá ezt a nézetet. Lehet, hogy e megfigyelések némelyikének esetében egy mikrostrukturális szinttel van dolgunk, amelyen a részek hasonlósága csak egy stílus vagy technika homogenitására utal, nem pedig egy esztétikai

értelemben vett komplex egységre. Az ecsetvonások nyomáserősségének, ritmusának és méretének konstansaival leírt festői érintés talán nincs nyilvánvaló összefüggésben a nagyobb formák más egyedi jellegzetességeivel. Vannak olyan stílusok, amelyekben egy-egy mű jelentős részeit eltérő módon fogták fel és kivitelezték, anélkül, hogy tönkretették volna az egész összhangját. Az afrikai szobrászatban rendkívül naturalisztikus, finoman megfaragott fej emelkedik ki a nyers, szinte formátlan testből. Egy normatív esztétika ezt a művet tökéletlennek tekintheti, de aligha lehetne igazolni ezt a nézetet. A 15. századi nyugati festészetben realisztikus tájakat és figurákat helyeztek arany háttér elé, amelynek a középkorban spirituális értelme volt. Az iszlám művészetben, ahogyan bizonyos afrikai és óceániai stílusokban is, nagyon világos és egyszerű háromdimenziós formák – fém edények és állatok vagy épületek kupolái – felületét gazdag, kusza mintákkal fonták át; a gótikus és a barokk művészetben ellenben a komplex felületkezelés az egész megfelelően bonyolult körvonalával társult. A romanika művészetében a figurák arányai nem egyetlen kánonnak vannak alárendelve, mint a görög művészetben, hanem ugyanazon a faragványon belül is az arányok két vagy három különböző rendszere létezik, amelyek a figura mérete szerint váltakoznak.

Ez a váltakozás egy stíluson belül az irodalomban is ismert, olykor nagyszerű művekben, például Shakespeare színdarabjaiban, ahol különböző jellegű verses és prózai szövegek jelennek meg egymás mellett. Shakespeare francia olvasóit, akiknek a szeme előtt a saját klasszikus drámájuk mintája lebegett, zavarták a komédiából származó elemek Shakespeare tragédiáiban. Mi ezt a kontrasztot tartalmi szükségszerűségként értelmezzük, illetve az író ember-felfogásának eredményeként – a kifejezés különböző módjai a humanitás egymással szembeállított típusaira vonatkoznak –, de a purista klaszicista ízlés művészietlenként ítélte el. A modern irodalomban mindkét féle stílus, a szigorú és a szabad is egymás mellett létezik, és különböző nézőpontokat fejez ki. Az egymással szembeállított részeket lehetséges együttműködő elemekként szemlélni egy olyan egészben, amely a kontrasztba állított minőségek összjátékának és egyensúlyának köszönheti a jellegét. De ebben az esetben a stílus fogalma elveszítette azt a kristályszerű uniformitást és a részeknek az egésszel való egyszerű megfelelését, amelytől elindultunk. Az intergráció lazább, komplexebb lehet, egymáshoz nem hasonlító részekkel működhet.

Egy további érdekes kivétel a stiláris homogenitás alól a marginális és a domináns területek közötti különbség bizonyos művészetekben. A korai bizánci művekben az uralkodók szoborszerű, merev formákkal vannak ábrázolva, míg az azonos művész által készített kisebb kísérő figurák egy régebbi, epizodikus, naturalisztikus stílus elevenségét őrzik. A romanika művészetében ez a különbség olyan feltűnő is lehet, hogy egyes kutatók bizonyos ibériai művekről tévesen feltételezték, hogy részben keresztény, részben muzulmán művészektől származnak. Esetenként a margón vagy a háttérben lévő formák stílusa fejlettebb mint a központi részeké, a művészet későbbi fázisát előlegezi meg. A középkorban az illuminált

kéziratok szegélyein, a kereten kívül lévő figurák vagy a párkányokon, fejezeteken és lábazatokon lévők naturalisztikusabbak a főalakoknál. Ez meglepő, hiszen a legfejlettebb formákra a domináns tartalomnál számítanánk. De a középkori művészetben a szobrász vagy a festő gyakran merészebb ott, ahol kevésbé kötik a külső követelmények, sőt keresi is és elfoglalja a szabadság régióit. Hasonló módon egy-egy művész rajzai vagy vázlatai fejlettebbek a befejezett festményeknél, és személyiségének egy másik oldalát állítják előtérbe. A 15. századi festményeken a szent figurák mögötti tájháttér kivitelezése olykor bámulatosan modern, és nagy kontrasztban áll a nagy alakok precíz formáival. Az efféle megfigyelések annak a fontosságára figyelmeztetnek, hogy egy stílus leírásakor és magyarázatakor vegyük figyelembe az inhomogenitás, az ingadozás aspektusát, az új formák felé irányuló homályos tendenciákat is.

Míg a művészek minden időszakban törekedtek arra, hogy egységes műveket hozzanak létre, a következetesség szigorú ideálja alapvetően modern. A civilizált és a primitív művészetben is gyakran megfigyelhetjük, hogy különböző stílusú műveket állítanak össze egy egésszé. A középkori ereklyetartókba gyakran foglaltak bele klasszikus gemmákat. A középkori épületek közül csak kevés homogén, mivel művészek számos generációjának a művei. A történészek ezt széles körben felismerték, miközben a kultúrteoretikusok naívan a chartres-i székesegyház konglommerátumára utaltak a stiláris egység modelljeként, a modern társadalom művészetének heterogén jellegével és stílustalanságával kontrasztba állítva. A múltban nem érezték szükségesnek, hogy helyreállítsanak egy elpusztult művet, vagy hogy egy befejezetlent az eredeti stílusában egészítsenek ki. Innen ered a stílusok különös egymás mellé helyezése némely középkori művön. Mindazonáltal meg kell jegyezni, hogy egyes stílusok nyitott, szabálytalan formáiknak köszönhetően a befejezetlenséget és a heterogenitást jobban eltűrik másoknál.

Ahogy az egyes mű állhat olyan részekből, amelyeket különböző stílusokhoz tartozóknak ítélnénk, ha nem azonos kontextusban találkoznánk velük, hasonlóan egy egyén is létrehozhat ugyanabban a rövid időszakban olyan műveket, amelyekben két stílus figyelhető meg. Nyilvánvaló példát nyújtanak erre a kétnyelvű szerzők írásai vagy ugyanannak az embernek a művei különböző művészeti ágakban vagy akár ugyanannak a művészeti ágnak különböző műfajaiban – monumentális és táblaképfestészetben, drámai és lírikus költészetben. Egy nagy méretű mű egy olyan művésztől, aki főleg kis formátumban dolgozott, vagy egy kis mű a nagy formák valamely mesterétől megtévesztheti a stílusok szakértőjét. Nemcsak az ecsetkezelés változhat meg, hanem a kifejezés és a csoportfűzés módszere is. Egy-egy művész nincs jelen ugyanabban a mértékben mindenben, amit csinál, még ha néhány jellegzetesség állanó is. A 20. században számos művész néhány év alatt is olyan radikálisan változtatta meg a stílusát, hogy nehéz lenne, ha nem éppen lehetetlen, a műveit ugyanattól a kéztől származtatni, ha a szerzőségük feledésbe menne. Picasso esetében két stílus – a kubizmus és egyfajta klasszicizáló naturalizmus – volt használatban ugyanabban az időben. Lehet, hogy apróságokban – az

ecsetvonás minőségében, az intenzitás mértékében vagy az elrendezés és a tónusok finom állandóságaiban – képesek lennénk közös jellegzetességeket felfedezni a két stílus között, de nem ezek azok az elemek, amelyekkel amúgy a két stílus bármelyikét jellemeznénk. Ebben az esetben is, mint ahogy egy statisztikai felmérésben a népesség kicsi és nagy mintái eltérő eredményeket adnak ki, úgy egyazon művész műveiben is, amelyekben különböző a részek léptéke, a lépték befolyásolhatja a legapróbb elemek sűrűségét vagy a kis egységek formáját. A stiláris változékonyság és az egy stíluson belüli inhomogenitás modern tapasztalata talán a stílus kifinomultabb koncepciójához vezet el. Akárhogy is, az magától értetődik, hogy a stílus mint láthatóan egységes állandó koncepciója a stiláris stabilitás egy sajátos normáján alapul, és a nagy formáktól a kicsik felé mozdul el, ha az egész komplexebbé válik.

Amit itt az egyes mű vagy az egy egyéntől származó művek strukturális uniformitásának korlátairól mondtunk, az a csoportok stílusára is érvényes. A csoportstílus a nyelvhez hasonlóan gyakran tartalmaz olyan elemeket, amelyek eltérő történeti rétegekhez kötődnek. Miközben a kutatás olyan ismérveket keres, amelyek pontos különbségtételt tesznek lehetővé az eltérő csoportok művei között, és megengedik, hogy egy stílust a csoport más jellegzetességeinek feleltessünk meg, vannak olyan kultúrák, amelyekben két vagy több kollektív stílus van jelen egyazon pillanatban. Ezt a jelenség gyakran eltérő funkciójú művészeti ágakkal vagy eltérő osztályokba tartozó művészekkel kapcsolódik össze. A nők által gyakorolt művészeti ágak más stílusúak, mint a férfiak által gyakoroltak; a vallásos művészet eltér a profántól, a nyilvános az otthonitól; és a magasabb kultúrákban a társadalmi osztályok rétegződése gyakran a stílusok sokféleségével jár együtt, nem csak vidék és város viszonylatában, hanem ugyanazon városi közösségen belül is. Ez a sokféleség ma elég világosan érzékelhető a hivatalos-akadémiai, a tömeges-kommerciális és a szabadabb avant-garde művészet egymás mellett élésében. De ennél is feltűnőbb a stílusok óriási kilengése az utóbbin belül – még ha a jövő történészei kétségtelenül találnak is majd közös nevezőt.

Noha a kritikusok egy része ezt a heterogenitást egy ingatag, integrálatlan kultúra jeleként értékeli, ezt tekinthetjük úgy is, mint szükségszerű és értékes következményét az egyén választási szabadságának és a modern kultúra világot átfogó látóterének, amely a stílusok között nagyobb kölcsönhatást enged meg annál, ami korábban valaha is lehetséges volt. A jelenlegi diverzitás folytatja és intenzívebbé teszi azt a diverziást, amelyet kultúránk megelőző szakaszaiban már észleltünk, beleértve a középkort és a reneszánszt is, amelyeket a szoros integráció modelljeiként emeltek ki. A stílusnak a jelenlegi diverzitással szembeállított egysége a stílusképzés egyik, sajátos céloknak és feltételeknek megfelelő típusa; ma lehetetlen lenne elérni anélkül, hogy tönkretennénk a kultúránk legdédelgetettebb értékeit.

Ha továbblépünk a különböző vizuális művészetekben azonos időszakban megfigyelhető csoportstílusok viszonyára, megfigyelhetjük, hogy miközben a barokk rendkívül hasonló az építészetben, a szobrászatban és a festészetben, addig más korszakokban, pl. a karoling korban, a korai romanikában és a modernitásban ezek a művészeti ágak alapvető

szempontokból térnek el egymástól. Angliában a 10. és a 11. században – nagy teljesítmények korában, amikor Anglia vezető szerepet töltött be az európai művészetben – a rajzot és a festészetet egy lelkesült lináris stílus, energiával teli, eksztatikus mozgás jellemzi, míg ugyanannak a kornak az építészete élettelen, masszív és zárt, és más alapelvek szerint szerveződött. Ezt a változatosságot magyarázták már a fejletlenség jeleként; de két művészeti ág között hasonló kontrasztokra lehet rámutatni későbbi korokban is, például a 17. századi Hollandiában, ahol Rembrandt és iskolája klasszicizáló reneszánsz épületek kortársa.

Ha különböző médiumokban – irodalomban, zenében, festészetben – vetjük össze ugyanazon időszak művészeti ágainak stílusait, akkor a különbségek nem kevésbé feltűnőek. De vannak korszakok, amelyeket messzemenő egység jellemez, és ezek több figyelmet keltettek, mint a diverzitás példái. A barokk fogalmát alkalmazták az építészetre, szobrászatra, festészetre, zenére, költészetre, drámára, kertészetre, írásképre, sőt filozófiára és a természettudományra is. A barokk stílus a 17. század egész kultúrájának adott nevet, bár nem zárja ki sem az egy országon belüli ellentétes tendenciákat, sem a nemzeti művészetek nagyfokó egyediségét. Az ilyen stílusok izgatják leginkább a történészeket és a filozófusokat, akik az egység e nagyszabású spektákulumában egy vezérlő eszme vagy attitűd erejét csodálják, amely egy közös formát érvényesít a legkülönbözőbb kontextusokban. A domináns stílusképző erőt jó néhány történész egy az egész társadalom számára közös világnézettel azonosítja; mások egy konkrét intézménnyel, például az egyházzal vagy az abszolút monarchiával, amely bizonyos feltételek mellett egy univerzális nézőpont forrásává és minden kulturális élet szervezőjévé válik. Ez az egység nem szükségképpen szerves; hasonlíthat esetleg egy korlátozott mozgásszabadságú gép egységére; egy komplex organizmusban a részek nem hasonlóak, és az integráció inkább funkcionális egymásrautaltságnak, semmint egy azonos minta ismétlésének a kérdése.

Bár egy ilyen óriási stiláris egység egy lenyűgöző teljesítmény, és különös stiláris tudatosságra látszik utalni – amely a művészeti formákat egy szükségszerűen egyetemes nyelv részeinek érzi –, vannak az egyes művészeti ágakban olyan óriási vívmányok, amelyek jellegzetességei többé-kevésbé el vannak szigetelve más művészeti ágaktól. Hiába keresünk Angliában olyan festészeti stílust, amely megfelel az Erzsébet-kori költészetnek és drámának; ahogy a 19. századi Oroszországban sincs igazi festészeti párhuzama a nagy irodalmi mozgalomnak. Ezekben az esetekben felismerjük, hogy a különböző művészeti ágaknak eltérő szerepe van egy kor kultúrájában és társadalmi életében, és mind tartalmukban, mind stílusukban eltérő érdekeket és értékeket fejeznek ki. Egy kor uralkodó szemléletmódja – ha körül lehet határolni azt – nem egyforma mértékben érintik az összes művészeti ágat, és nem is minden művészeti ág egyformán fogékony ugyanannak a szemléletmódnak a kifejezésére. Egy művészeti ágon belül gyakran vannak olyan különleges feltételek, amelyek elég erősek ahhoz, hogy valamilyen elhajló kifejezést szabjanak meg.

V

A stílus organikus koncepciójának felel meg a formák növekedésére használt biológiai analógiák keresése. Az egyik nézet, amely az organizmusok élettörténetének mintáját követi, a művészetnek a gyermekkor, érett kor és öregség visszatérő ciklusát tulajdonítja, amely egybeesik a kultúra mint egész felemelkedésével, érettségével és hanyatlásával. Egy másik nézet a folyamatot befejezetlen evolúcióként ábrázolja a legprimitívebbektől a legfejlettebb formákig, amely a minden lépésben megnyilvánuló polaritással mutatható be.

A ciklikus folyamatban minden fázisnak megvan a maga jellemző stílusa vagy stílusainak sorozata. Egy tagoltabb sémában, amelyhez a nyugati művészet története nyújt modellt, az 'archaikus', a 'klasszikus', a 'barokk', az 'impresszionista' és az archaisztikus azok a stílustípusok, amelyek visszafordíthatatlan sorrendben követik egymást. Úgy tartják, hogy a 'klasszikus' fázisban készülnek a legnagyszerűbb művek; az ezután következők a hanyatláshoz tartoznak. Ugyanezt a sorozatot figyelték meg a görög és a római világban és valamivel kevésbé világosan Indiában és a Távol-Keleten. Más kultúrákban a stílusoknak ez az egymásra következése kevésbé evidens, habár az 'archaikus' típus széles körben elterjedt, és néha olyasmi követi, amit 'klasszikus' fázisnak lehet tekinteni. Csak a kifejezések jelentésének kitágításával lehet a 'barokk' és az 'impresszionista' stílustípusokat tendenciaként felfedezni a primitív művészetek egyszerűbb fejlődésén belül.

(Zavaró lehet, hogy ugyanazokat a szavakat, a „barokkot”, a „klasszikust” és az „impresszionistát” kell alkalmazni mind az egyedi történeti stílusokra, mind pedig a visszatérő típusokra vagy fázisokra. Az egyedi stílusok nevét nagy kezdőbetűvel – pl. „Barokk” – fogjuk megkülönböztetni.* De ettől még nem lesz kevésbé esetlen, ha a 17. századi barokk stílus késői fázisáról 'barokkról' beszélünk. Hasonló nehézségeket idéz elő a „stílus” szó is, amelyet használunk egy adott korszak szokásos formáira és egy számos korszakban megtalálható fejlődési fázis szokásos formáira is.)

A ciklikus fejlődési sémát a nyugati világ alapján absztrahálták, de még erre sem alkalmazható gond nélkül. A 'klasszikus' fázist, azaz a reneszánszt a gótika, a romanika és a karoling stílus előzi meg, amelyeket nem lehet mind beleilleszteni az 'archaikus' ugyanazon kategóriájába. Lehetséges ugyanakkor, hogy a nyugati fejlődést két ciklusra – a középkorira és a modernre – bontsuk, és az észak-európai késő gótikát, amely egyidejű az itáliai reneszánsszal, 'barokk' típusú stílusként értelmezzük. Azonban a 17. századi barokkal egyidejűleg is van egy 'klasszikus' stílus, amely a 18. század végén felváltja a barokkot.

Megfigyelték azt is, hogy a görög-római művészet késői fázisa, különösen az építészetben, nem egy dekadens stílus, amely a hanyatlás időszakát jelölné ki, hanem valami új. Az archaisztikus tendencia csak másodlagos a késő birodalmi és a kora keresztény művészet eredeti teljesítménye mellett. Hasonló módon a 20. század komplex művészete, akár egy régi kultúra végeként, akár egy új kezdeteként tekintünk rá, nem felel meg sem a hanyatló, sem az 'archaikus' művészet kategóriáinak.

Ilyen és más ellentmondások miatt a hosszú távú ciklikus sémát, amely egy kultúra tartamát is méri, kevéssé használják a művészettörténészek. Ez csak egy nagyon durva közelítés a nyugati művészet számos elszigetelt mozzanatának a jellemzéséhez. Mégis, a ciklus bizonyos fázisai és lépcsőfokai, úgy tűnik, eléggé gyakoriak ahhoz, hogy tipikus folyamatokként igazolják további tanulmányozásukat, elvonatkoztatva a fejlődés zárt ciklikus formájának elméletétől.
Néhány történész ezért a ciklusok hatáskörét a hosszú távú fejlődésről leszűkítette egy-két korstílus fejlődésére. A romanika művészetében, amely a hosszabb nyugati ciklus első állomásához tartozik, és számos vonásában osztozik a korai görög és kínai művészettel, egy viszonylag rövid időszakon belül számos fázist jelöltek ki, amely a ciklikus séma 'archaikus', 'klasszikus' és 'barokk' fázisára emlékeztet; ugyanezt a megfigyelést tették a gótikus művészettel kapcsolatban. Azonban a karoling művészetben más a sorrend; a 'barokkabb' és 'impresszionistább' fázisok a korábbiak, a 'klasszikus' és az 'archaikus' jön később. Ez részben betudható azon régebbi művek jellegének, amelyeket akkor másoltak; azonban mutatja, hogy milyen nehéz a ciklikus modell segítségével szisztematizálni a művészet történetét. A nyugati művészet folyamatos fejlődése során számos új stílus született egy megelőző stílus kimerülése vagy halála által előidézett törés vagy új kezdet nélkül. Az ókori Egyiptomban másfelől a stílusok lappangását nehéz a fejlődés lassú folyamatával igazolni; itt több ezer évig állt fenn egy meghatározott stílus úgy, hogy alapvető struktúra csak csekély változásokon ment át; ekkora idő alatt a görög és a nyugati művészet kétszer járta be a stiláris típusok teljes ciklusát.
Ha a karoling művészet kivételes pályája speciális feltételeknek tudható be, akkor talán az állítólag autonóm fejlődési folyamat is művészeten kívüli körülmények függvénye. De a ciklikus fejlődés teoretikusai nem vizsgálták a növekedés mechanizmusait és feltételeit úgy, ahogyan azt a biológusok tették. Ők csak egy lappangást ismernek fel, amelyet a feltételek felgyorsíthatnak vagy hátráltathatnak, de nem teremthetnek elő. Ahhoz, hogy számot vessenek az egyes ciklusok művészetének egyediségével, az azonos fázisok görög, nyugat-európai és kínai stílusának nyilvánvaló különbségével, általában a fajelmélethez folyamodnak, arra alapozván, hogy minegyik ciklust egy-egy egyedi vonásokkal rendelkező nép hordozza.
A ciklikus, szerves fejlődési modellel szemben kifinomultabb modellt állított össze Heinrich Wölfflin, aki kirekesztett minden értékítéletet és a születés, érettség és romlás vitális analógiáját. Az érett reneszánsz és a 17. század művészetének szép elemzésében ellenfogalmak öt párját dolgozta ki, ezek segítségével határozta meg a két korszak szemben álló stílusát. A kifejezéseket az építészetre, a szobrászatra, a festészetre és az úgynevezett „díszítő művészetekre” is alkalmazta. A linárist szembeállította a festőivel, a párhuzamos sík formát a diagonális mélységi formával, a zártat (vagy tektonikusat) a nyitottal (vagy atektonikussal), a sokszerűt az egységessel, a világost a homályossal. Az első kifejezés ezekben a párokban a 'klasszikus' reneszánsz fázist jellemzi, a második a barokkhoz tartozik. Wölfflin úgy gondolta, hogy a minőségek első csoportjából az átmenet a másikba nem ezen egy időszak fejlődésének különlegessége volt, hanem egy szükségszerű folyamat, amely a legtöbb történeti korszakban

végbement. Adama van Scheltema ezeket a kategóriákat az észak-európai művészetek egymást követő szakaszaira alkalmazta a prehistorikus időszaktól a népvándorlás koráig. Wölfflin modelljét számos további időszak tanulmányozásához is felhasználták, és az irodalom, valamint a zene, sőt a gazdasági fejlődés történészeit is kiszolgálta. Wölfflin felismerte, hogy a modell nem egyformán érvényes a német és az itáliai művészetre; és hogy megmagyarázza ezeket az eltéréseket, a két nemzeti művészet közötti különbségeket kezdte vizsgálni, amelyeket „konstansoknak" gondolt – született hajlamok eredményeinek, amelyek bizonyos mértékig módosítják a fejlődés természetes tendenciáit. A német konstans, amely dinamikusabb és ingatagabb, a minőségek második csoportjának kedvezett, a ellazultabb és korlátoltabb itáliai az elsőnek. Ilyen módon Wölfflin megmagyarázhatónak vélte a német művészet 'klasszikus' reneszánsz fázisának idő előtti festőiségét és 'barokk' jellegét, valamint az itáliai barokk kitartó klasszicimusát.

Wölfflin rendszerének gyengéi a művészet legtöbb tanulmányozójának számára nyilvánvalóak voltak. Nemcsak nehéz beleilleszteni ebbe a sémába a „manierizmusnak" nevezett fontos stílust, amely az érett reneszánsz és a barokk között volt soron, de számára a 15. század pre-'klasszikus' művészete is fejletlen, integrálatlan stílus volt, mert nem igazodott az ő terminusaihoz. A modern művészetet szintén nem lehet a kifejezések egyik csoportjával sem definiálni, miközben némely modern stílus mindkét csoportból mutat bizonyos vonásokat – vannak lineáris kompozíciók, amelyek nyitottak, és festőiek, amelyek zártak. Nyilvánvaló, hogy a lineáris és a festői valódi stílustípusok, amelyek példái többé-kevésbé közelítve Wölfflin modelljéhez, megjelennek más korszakokban. De a kifejezések egyes csoportjainak az egysége nem szükségszerű (noha lehet amellett érvelni, hogy a 'klasszikus' reneszánsz és a barokk „tiszta" stílusok, amelyekben a művészet alapvető folyamatai ideálisan teljes és kivehető módon jelennek meg). A tíz kifejezésből más ötös kombinációkat is elképzelhetünk és felfedezhetünk a történelemben. A manierizmust, amit a hanyatlás jelenségeként ignoráltak, most olyan művészeti típusként írják le, amely más időszakokban is megjelenik. Wölfflinnek tehát nem lehet igaza, amikor azt feltételezi, hogy a művészet első típusa – a klasszikus fázis – után a másodiknak kell következnie. Ez talán különleges körülmények függvénye, amelyek érvényesek lehetnek némely korszakban, de nem mindegyikben. Wölfflin ellenben a fejlődést belsőleg meghatározottnak tekintette; a külső feltételek csak visszafoghatják vagy elősegíthetik a folyamatot, de nincsenek annak okai között. Tagadta, hogy a kifejezéseinek a művészin kívül bármi más jelentése lenne; a látás két tipikus módját írják le, és függetlenek a kifejezési tartalomtól; noha a művészek választhatnak olyan témákat, amelyek többé vagy kevésbé vannak összhangban ezekkel a formákkal, ez utóbbiak nem a kifejezés eszközeként jönnek létre. Figyelemre méltó ezért, hogy az ilyen tiszta formáknak megfeleltetett minőségek az olasz és a német nép lelki diszpozíciójának is megfeleltethetők lennének.

Rejtély, hogy Európában ez a folyamat hogyan ismétlődhetett volna meg a 17. század után – például a klasszicizmusból a romantikus festészetbe való átmenetként –, hiszen ez a barokkból

a klasszicizmusba való fordított fejlődést feltételezte volna.

Wölfflin egy későbbi könyvben részben visszavonta a nézeteit, elismerve hogy ezek a tiszta formák megfelelhetnek egy-egy világnézetnek, és hogy a történelmi körülmények, a vallás, a politika stb. befolyásolhatják a fejlődést. De nem tudta ennek megfelelően módosítani a sémáit és értelmezéseit. E nehézségek ellenére csak csodálni lehet Wölfflint a kísérletéért, hogy felülemelkedjen a stílus különösségein egy általános konstrukcióhoz, amely egyszerűbbé és szervezettebbé teszi a területet.

Hogy kiküszöbölje Wölfflin sémájának nehézségeit, Paul Frankl egy olyan fejlődési modellt dolgozott ki, amely a kettős ellenfogalmakat a ciklikus mintával kombinálja. Visszatérő mozgást feltételez két stiláris pólus között – a valaminek levés és a valamivé válás stílusa között; de mindkét stíluson belül van három szakasz: egy preklasszikus, egy klasszikus és egy posztklasszikus; és az elsőben és a harmadikban alternatív tendenciákat feltételez, amelyek azoknak a történeti mozzanatoknak (így a manierizmusnak) felelnek meg, amelyek Wölfflin sémájában anomáliát jelentenének. Ami a legeredetibb Frankl konstrukciójában – és nem lehet eléggé kiemelni ennek a gazdag árnyaltságát és komplex kifejtését –, az az, hogy ezt a fejlődést és fázisait (és azt a számos stiláris típust, amelyet a rendszere magába foglal) megpróbálja az elemi formák és korlátozott számú – és nagy gonddal elemzett – lehetséges kombinációik elemzéséből levezetni. A sémája nem arra van eltervezve, hogy leírja a tényleges történeti fejlődést – ami elég szokatlan eset –, hanem hogy a fejlődés inherens vagy természetes, a formák természetén alapuló tendenciáinak modelljét vagy ideáltervét nyújtsa. Számos – társadalmi és lelki – tényező korlátozza vagy eltéríti a természetes tendenciákat és más pályákat jelöl ki; azonban ez utóbbiakat nem lehet megérteni, véli Frankl, modelljének és a formai lehetőségek levezetésének figyelembevétele nélkül.

Frank könyve – egy több mint ezer oldalas mű – sajnos olyan pillanatban jelent meg (1938), amikor nem kaphatta meg azt a figyelmet, amelyet megérdemelt; és azóta gyakorlatilag elfelejtették az irodalomban, pedig az utóbbi évekből biztosan ez a legkomolyabb kísérlet arra, hogy a művészeti formák tanulmányozásához szisztematikus alapot építsenek. Semelyik másik szerző nem elemezte a stílus típusait ilyen alaposan.

Belátásaik és a fejlődési modellek konstruálásában mutatott leleményességük ellenére a teoretikusok viszonylag kevés befolyásuk volt a speciális problémák vizsgálatára, talán mert nem nyújtottak megfelelő hidat a modelltől az egyedi történeti stílushoz és annak változatos fejlődéseihez. Azok az alapelvek, amelyekkel a fejlődés tágan vett hasonlóságait magyarázzák, másfélék, mint azok, amelyekkel az egyes tényeket magyarázzák. A természetes mozgás és az állítólagosan zavaró tényezőknek betudható mozgás eltérő világokhoz tartozik; az egyik benne rejlik a stílusok morfológiájában, a másik lelki vagy társadalmi eredetű. Olyan ez, mintha a mechanika törvényeinek két különböző készlete lenne, az egyik a szabálytalan, a másik szabályos mozgásokra; vagy az egyik az első, a másik a második megközelítésre, miközben ugyanazzal a jelenséggel foglalkoznak. Azok tehát, akiket a leginkább kötött le a művészet

tanulmányozásának egy egyesített megközelítése, a stílus történetét valójában két aspektusra választották szét, amelyeket nem lehet levezetni egymásból vagy valamilyen közös alapelvből.
A ciklikus fejlődés teoretikusaival párhuzamosan más tudósok a stílusfejlődést folyamatos, hosszú távú evolúciós folyamatként közelítették meg. Itt is vannak pólusok és állomások, valamint utalások egy egyetemes – jóllehet nem ciklikus – folyamatra; de a pólusok a legkorábbi és a legkésőbbi fázissal azonosak, és a művész céljának vagy a művészet természetének meghatározásából, esetleg egy pszichológiai elméletből vannak levezetve.
Az elsők, akik a primitív művészet történetét tanulmányozták, emezt úgy fogták fel, mint két pólus, a geometrikus és a naturalisztikus közötti fejlődést. Ebben a történeti kultúrák átfogó, a geometrikus vagy egyszerű, stilizált formáktól a természetesebbekig vezető növekedéséről tett megfigyelések támogatták őket; igazolta őket az az eszme is, hogy mind közül a legnaturalisztikusabb stílusok – ahogy a tudományos ismeretekben a legfejlettebbek és a dokumentatív képek közül azok, amelyek leginkább képesek a világ ábrázolására – tartoznak a kultúra legemelkedettebb típusához. A művészetben végbemenő folyamat megfelelne a természetben megfigyelhető analóg, az egyszerűtől a komplexig vezető fejlődésnek, és párhuzamos a mi kultúránkban a gyerekrajzok gyarapodásával a sematikus vagy geometrikus formáktól a naturalisztikusakig. Az, hogy bizonyos geometriai formák a primitív kézműves technikákból erednek, szintén kedvezett ennek a nézetnek.
Ezeknek az érveknek a fényében provokatív és szórakoztató megfontolni a tényt, hogy a paleolitikus barlangfestmészet, a legrégebbi ismert művészet az ábrázolás csodája (legyen bármennyi sematikus formai elem ezeken a műveken, mégis naturalisztikusabbak az utánuk jövő neolitikus és bronzkori művészetnél), és hogy a 20. században a naturalisztikus formák átadták a helyüket az „absztrakciónak” és az úgynevezett „szubjektív” stílusoknak. Azonban ezektől a paradox kivételektől eltekintve a történeti művészetekben is – pl. a késő klasszikus és kora keresztény időszakokban – megfigyelhető, ahogyan a szabad naturalisztikus formákat fokozatosan stilizálják és ornamenssé redukálják. A 19. század végén az ornamentikát gyakran a stilizálásnak, a természeti motívumok geometrizálásának valamely módszerével tervezték; és azok, akik ismerték a kortárs művészetet, nem haboztak észrevenni az akkori primitívek geometriai stílusaiban egy régebbi, naturalisztikusabb minta nyomait. A vizsgálatok azt mutatják, hogy mindkét folyamat előfordul a történelemben; kevés okunk van rá, hogy bármelyiket tipikusabbnak vagy primitívebbnek tekintsük. A geometriai és a naturalisztikus formák egymástól függetlenül, eltérő összefüggésekben is létrejöhetnek, és egymás mellett létezhetnek ugyanabban a kultúrában. A legutóbbi ötven év művészetének tapasztalata továbbá azt sugallja, hogy a művészeti naturalizmus foka nem jelzi biztosan egy kultúra technológiai vagy intellektuális szintjét. Ez nem azt jelenti, hogy a stílus független lenne ettől a szinttől, de a naturalisztikuson és a geometrikuson kívül más fogalmakat is használni kel az ilyen kapcsolatok mérlegelésekor. Az alapvető ellentét nem a természetes és a geometrikus között feszül, hanem a természetes és geometrikus motívumok kompozíciójának bizonyos

módjai között. Ebből a szempontból a modern „absztrakt" művészet a nyitott, aszimmetrikus, véletlenszerű, kusza és hiányos formákat kedvelő ízlésével sokkal közelebb áll a relisztikus vagy az impresszionista festészet és szobrászat kompozíciós alapelveihez, mint bármilyen primitív művészethez és annak geometriai elemeihez. Noha az, hogy a témák „absztrakt" vagy naturalisztikus jellegűek-e, fontos a műtárgy kézzelfogható jellege szempontjából, a történészek nem annyira a naturalisztikus és a geometriai kategóriáival operálnak, mint inkább finomabb strukturális fogalmakkal – olyanokkal, amelyek az építészetre is érvényesek, ahol az ábrázolás problémája lényegtelennek tűnik. Ilyen fogalmakból építette föl Wölfflin és Frankl a maga modelljét.

Mindazonáltal a természeti formák ábrázolása számos kultúra művészetének volt a célja. Akár spontán általános ötletnek tekintjük ezt, akár olyannak, amely egyetlen prehistorikus központból indult ki, a probléma, hogy hogyan ábrázoljuk az emberi és az állati figurákat, egymástól függetlenül támadt fel különböző kultúrákban. A megoldásaik nem csak hasonló vonásokat mutatnak az ábrázolás eszközeiben, hanem figyelemre méltó párhuzamokat is a megoldások egymás utáni állomásaiban. Izgalmas összehasonlítani a szemek vagy a redőzött ruhák ábrázolását a görög, a kínai és a középkori európai szobrászat egymást követő stílusaiban. Az ilyen részletek fejlődése az erősen sematikustól a naturalisztikus típusig az utóbbi két esetben aligha vezethető vissza görög minták közvetlen befolyására, hiszen a hasonlóságok nemcsak földrajzilag messze elkülönülő stílusokat kötnek össze, hanem egyúttal elkülönülő időbeli szekvenciákat is. Ahhoz, hogy a kínai vagy a román kori formákat a korábbi görögök másolataként könyvelhessük el, azt kellene feltételeznünk, hogy a művészek a görögség utáni stílusok mindegyik állomásán a megfelelő állomás azonos jellegű görög műveihez fordultak vissza. Valóban, a fent tárgyalt ciklikus sémák némelyike lényegében az ábrázolás fejlődésének állomásait írja le; és feltehetjük a kérdést, hogy a formai sémák, mint például Wölffliné, nem az ábrázolás leplezett kategóriái-e, még akkor is, ha az építészetre éppúgy alkalmazzák, mint a szobrászatra és a festészetre. Hiszen elképzelhető, hogy az ábrázolás sztenderdjei az utóbbiakban a plaszticitás és a struktúra általános normáit az összes vizuális művészetben meghatározzák.

A stílusnak ez az aspektusát – a természeti formák ábrázolását – tanulmányozta a klasszika-archeológus Emanuel Löwy; 1900-ban megjelent, *Természetábrázolás a régebbi görög művészetben* című könyvecskéje még mindig ösztönző a modern kutatás számára, és szélesebb körű érvényessége van, mint ahogy azt felismerték. Löwy az ábrázolás álalános alapelveit elemezte a korai művészetekben, és az állomásait olyan lépésekként magyarázta, amelyek az emlékképen alapuló fogalmi ábrázolásról a tárgyak közvetlen megfigyelésének megfelelő látványábrázolásra való állandó váltásként haladnak előre. Mivel az emlékkép struktúrája minden kultúrában azonos, az eme pszichológiai folyamaton alapuló ábrázolások közös vonásokat mutatnak: (1) a figurák és részeik formája és mozgása néhány tipikus formára korlátozódik; (2) az egyes formák szabályos lineáris mintákká vannak sematizálva; (3) az

ábrázolás a körvonalból indul ki, legyen az utóbbi akár egy független kontúrvonal vagy egy egyenletesen színezett felület sziluettje; (4) ahol színeket használnak, ott ezek híján vannak a fény és az árnyék fokozatainak; (5) egy-egy figura részei a legszélesebb nézetükben tárulnak fel a szemlélő számára; (6) a kompozíciókban a figurák kevés kivételt leszámítva a fő részeik között minimális átfedésekkel vannak ábrázolva; a figurák valóságos térbeli egymásmögöttiségét a képen síbeli egymásmellettiséggé alakítják át; (7) a háromdimenziós térnek, amelyben a cselekmény helyet foglal, az ábrázolása többé-kevésbé hiányzik.

Bármilyen kritikával illethetjük is az emlékképnek mint e sajátosságok forrásának Löwy-féle fogalmát, jellemzése az archaikus ábrázolásról mint egy karakterisztikus struktúrával rendelkező egyetemes típusról rendkívül értékes; általános érvényessége van a gyerekrajzokra, a modern képzetlen felnőttek munkáira és a primitívekre. Ez az elemzés nem érinti az archaikus stílusok egyediségét, és nem segít megérteni azt sem, hogy egyes kultúrák miért fejlődnk túl rajta, mások pedig, mint az egyiptomi, miért őrzik meg az archaikus vonásokat sok évszázadon keresztül. Mivel egy evolúciós nézőpont és naturalisztikus értékrend korlátolta, Löwy nem vett tudomást az archaikus művek tökélyéről és kifejező erejéről. Mivel figyelmen kívül hagyta az ábrázolások specifikus tartalmát, ez a megközelítés elmulasztja felismerni a tartalom és az emocionális tényezők szerepét a részek arányainak és hangsúlyozásának kialakításában. De ezek a korlátok nem csökkentik Löwy könyvének fontosságát az archaikus ábrázolás elterjedt típusának világos meghatározásában és a naturalisztikusabb művészetbe vezető fejlődési állomásainak nyomon követésében.

Megemlíthetem itt, hogy a naturalisztikusokból archaikus formákba való konverzió ellentétes folyamata – amelyet mindig látunk, ha fejlettebb naturalisztikus stílusban készült műveket primitív, gyarmati, provinciális vagy a magas kultúrákban képzetlen művészek másolnak – szintén leírható Löwy alapelveinek segítségével.

Végül a legkonstruktívabbként és legleleményesebbként kell megemlíteni azon történészek közül, akik az egész művészeti fejlődést egyetlen megszakítatlan folyamatként próbálták megragadni, Alois Rieglt, a *Stíluskérdések* és a *Későrómai iparművészet* szerzőjét.

Rieglt különösen foglalkoztatták azok az átmenetek (a régi Keletből a hellenizmusba, az ókorból a középkorba), amelyek egy világtörténelmi korszak kezdetét jelzik. Nem csak azt a normatív nézetet adta fel, amely egy ciklus későbbi fázisait hanyatlásnak ítéli, hanem a zárt ciklusok elképzelését is. A késő római művészetben, amelyet az ő korában dekadensnek tekintettek, szükségszerű, termékeny összekötő kapcsot talált egy nyitott fejlődés két nagy szakasza között. A folyamatról adott számvetése hasonlít Wölfflinére, ámbár talán független attól; a hosszú evolúció pólusaiként két stiláris típust ír le, a „haptikust" (tapinthatót) és az „optikust" (vagy festőit, impresszionisztikusat), amelyek tágan értelmezve megfelelnek a rövidebb wölfflini ciklusok pólusainak. A haptikustól az optikusig vezető fejlődés folyamata minden korszakban megfigyelhető, de csak egy hosszabb folyamat részeként, amelynek nagy szakaszai ezeréves kiterjedésűek, és egész kultúráknak felelnek meg. A művészet története

Riegl szerint egy végtelen szükségszer mozgás az olyan ábrázolásoktól, amelyek közvetlen, érinthető, külön- és önálló dolgoknak tekinti a tárgyakat és részeiket, az olyanok felé, amelyek az egész érzékelési mezőt mint egy közvetlenül adott, de távolibb, összecsatlakozó részekből álló kontinuumként ábrázolják, amelyekben egyre nagyobb szerepe van az üres térnek, és amelyek nyilvánvalóbb módon vonatkoznak az értelmes szubjektumra mint az érzékelés konstitutív tényezőjére. Ezt a művészeti folyamatot Riegl a szellemi képességek pszichológiájának terminusaival is leírta; az akarat, az érzés és a gondolat egymást követő dominanciája alakítja viszonyunkat a világhoz; megfelel a filozófiában a dominánsan objektívről a szubjektív szemléletre való váltásnak.

Riegl ezt a folyamatot nem egyszerűen a naturalizmusnak az archaikustól az impresszinisztikusig vezető fejlődéseként tanulmányozza. Mindegyik fázisnak megvannak a maga sajátos formai és kifejezésbeli problémái, és Riegl figyelemre méltóan mélyenszántó oldalakat írt a stílusok belső struktúrájáról, a kompozíció alapelveiről és a figurák viszonyáról az alaphoz. Az ókori és a kora keresztény művészetről írt szisztematikus számvetésében közös alapelveket figyelt meg az építészetben, a szobrászatban, a festészetben és az ornamentikában, időnként meglepő körmönfontsággal. Az is sikerült neki, hogy váratlan rokonságokat mutasson fel egy stílus különböző aspektusai között. A 16. és 17. századi holand csoportportrékról – egy a művészet- és a társadalomtörténethet is tartozó témáról – szóló művében egy végtelenül érzékeny elemzést vitt végig az objektív és szubjektív elemek változó viszonyáról a portréfestészetben és az ábrázolt csoport – amely egyre figyelmesebb a szemlélő irányában – egyesítésének ennek megfelelően váltakozó módjáról.

Ahogyan a folyamatot indokolja és ahogyan az időben és térben való elmozdulásait magyarázza, az homályos és gyakran fantasztikus. Mindegyik nagy fázis egy faji diszpozíciónak felel meg. A nyugati ember története a régi keleti királyságoktól a mai napig három nagy korszakra tagolódik, amelyeket az akarat, az érzés és a gondolat egymást követő dominanciája jellemez a keleti, a klasszikus és a nyugati emberben. Mindegyik rassz egy előírt szerepet játszik, és visszavonul, amikor elvégezte a dolgát, mintha a világtörténelem szimfóniájában venne részt. Az elvárt folyamatosságtól való látszólagos elhajlásokat a rendszer számára a szándékos visszavonulás elméletével menti meg, amely egy-egy népet előkészít a haladó szerepére. A társadalmi és vallási tényezők egybeesését a művészettel egyszerűen az e területeken lezajló megfelelő folyamatok párhuzamos megnyilvánulásának ítéli, semmint lehetséges oknak. Az objektívből a szubjektívbe való alapvető, immanens fejlődés irányítja az egész történelmet, így hát mindegyik kortárs területet mély egység köti össze, tekintettel a közös meghatározó folyamatra.

Riegl elképzeléseinek ez a rövid összefoglalása aligha igazságos művének pozitív vonásaival szemben és különösen a művészet mint aktív kreatív folyamat felfogásával szemben, amelyben a művész akaratából, specifikusan művészeti problémák megoldására jönnek létre az új formák. Még a fajelméletei és egy-egy művészeti ág történeti helyzetéről alkotott furcsa nézetei

is arról a vágyról árulkodnak, hogy nagy összefüggéseket ragadjon meg, még ha ezt el is torzítja egy inadekvát pszichológia és társadalomelmélet; a széles látószögnek ez a keresése a művészet tanulmányozásában ritka lett az ő kora óta. És még ritkább ennek összekapcsolódása a részletkutatás erejével, amelyet Riegl magas szinten birtokolt.

Összefoglalva a modern tanulmányok eredményeit a ciklikus és evolúciós elméletekben:

1. Azon történészek nézőpontjából, akik ciklusokra vonatkozó előfeltevések nélkül próbálták meg rekonstruálni a fejlődés pontos rendjét, a Közel-Keleten és Európában folyamatosság van a neolitikus kortól a jelenig – amelyet leginkább talán egy számos ágat növesztő faként lehet leírni – amelyben bizonyos mértékig minden kultúra legfejlettebb formáit megtartják a következő kultúrák korai formáiban.

2. Másfelől ezen a folyamatosságon belül van legalább két hosszú fejlődés – az ókori görög és a nyugat-európai középkori-modern –, amelyek magukba foglalják azokat az átfogó stílustípusokat, amelyeket a különböző cikluselméletek írnak le. Azonban ez a két ciklus nem elszigetelt egymástól; a második ciklusban a művészek gyakran másolták az elsőből fennmaradt műveket, és bizonytalan, vajon a nyugati művészet némely vezérlő alapelvét vajon nem a görögöktől vezették-e le.

3. Ezen a két cikluson belül és számos más (ázsiai és amerikai) kultúrában sok példája van az egymásra hasonlító rövid távú fejlődéseknek, különösen az ábrázolás archaikus lineáris típusából a „festőibb" stílus felé tartónak.

4. Ha bárhol megjelenik egy progresszíve naturalisztikus művészet, azaz olyan, amely egyre naturalisztikusabbá válik, akkor a folyamatban olyan állomásokat találunk, amelyek nagyjából megfelelnek az 'archaikus', 'klasszikus', 'barokk' és 'impresszionista' sorrendnek, ahogy a nyugati művészetben megtalálható. Jóllehet ezeket a stílusokat Nyugaton nem írják le adekvát módon az ábrázolási módszereikre használt kifejezések, meghatároznak ezek bizonyos előrelépéseket az ábrázolás kapacitásaiban vagy módszerében, amelyek az elszigetelt tárgyak sematizált, úgymond „fogalmi" ábrázolásának első fázisától haladnak a távlati ábrázolás későbbi fázisa felé, amelyben a tér folyamatossága, a mozgás, a fény és az árnyék és az atmoszféra válnak fontossá.

5. A nyugati fejlődésnek – a ciklikus elméletek modelljének – a leírásakor a történészek a művészet különböző aspektusait különítik el a stílustípusok meghatározásához. Számos elméletben az ábrázolás fejlődése a kifejezések fő forrása; másokban olyan formai jellegzetességeket különítenek el, amelyek az építészetben, az írásképben és az edényformákban is megtalálhatók; néhány további rendszer a kifejezés minőségeit és a tartalmat használja kritériumként. Nem mindig világos, hogy mely formai jellegzetességek függetlenek valóban az ábrázolástól. Lehetséges, hogy a természetben lévő tárgyak látásának a módja – az archaikus fogalmitól megkülönböztetett perspektívikus látásmód – szintén befolyásolja egy oszlop vagy egy fazék formáját. Azonban az iszlám művészet példája, amelyben az ábrázolás másodlagos, azt sugallja, hogy a korstílusok fejlődése az építészetben és

az ornamentikában nem szükséges, hogy az ábrázolás stílusától függjön. Ami a kifejezést illeti, a 17. századi barokk művészetben léteznek bensőséges, nagy tragikus érzékenységet hordozó művek, mint Rembrandtéi, és pazar pompájú monumentális művek is; ezen jellegzetességek egyikének sincsenek párhuzamai más korszakokban, nem 'barokk' típusú formák körében. Ugyanakkor Rembrandt fény-árnyékának nem található igazi pandanja a görög vagy a kínai festészetben, holott mindkettőről azt modják, hogy volt 'barokk' fázisa.

VI

Ezek után a stílus olyan magyarázatait kell mérlegelnünk, amelyek nem hivatkoznak ciklikus vagy poláris fejlődésekre.

Amikor egy-egy stílus kialakulásával vetettek számot, a korai kutatók nagy súlyt helyeztek egy-egy művészeti ág technikájára, anyagaira és gyakorlati funkcióira. Ebben az értelemben a fafaragás kedvez a hornyolt és ékszerűen vésett domborműnek, az oszlopszerű fatörzs adja szobor hengeres formáját, a kemény kő a kompakt és szögletes formákat helyezi előnybe, a szövés lépcsőzetes és szimmetrikus mintákat hoz létre, a fazekas korongja a tökéletes kört hozza létre, a tekercselés a spirál forrása stb. Ez volt Sempernek és követőinek a megközelítése a múlt században. Mások mellett Boas volt az, aki a stílust, vagy legalábbis annak formai aspektusát a szerszámok használatának motorikus szokásaival azonosította. A modern művészetben ez a nézőpont a funkcionalista építészet és design programjában tűnik fel. Ott van a gótikus építészeti stílusnak a boltozati bordakonstrukciókból levezetett racionális rendszerként való régebbi magyarázata mögött is. Azok a modern szobrászok, akik szorosan kötődnek a tömbhöz, kiaknázva az anyag textúráját és szemcsézettségét és megmutatva a szerszám nyomait, ennek a stíluselméletnek a támogatói közé tartoznak. Nem független ez a technológia óriási szerepétől a saját társadalmunkban; a hatékony termelés modern standardjai normává váltak a művészetben.

Nem kétséges, hogy ezek a gyakorlati feltételek a felelősek a stílus némely sajátosságáért. Fontosak a primitív és a népművészetek olyan hasonlóságainak a magyarázatában is, amelyek függetlennek tűnnek a stílusok terjedésétől és imitációjától. De kevésbé érdekesek a magasan fejlett művészetek esetében. Lehetséges, hogy a fa korlátozza a szobrászok formáit, de nagyon változatos stílusokat ismerünk fában, némelyik közülük egyenesen elrejti az anyagot. Riegl már régen megfigyelte, hogy egy-egy kultúrán belül ugyanazok a formák különböző technikával, anyagban és használatra készült művekben tűnnek fel; ez a közös stílus az, amit a kérdéses elméletnek nem sikerült megmagyaráznia. A gótikus stílus nagy vonalakban ugyanaz az épületeken, a fából, elefántcsontból és kőből készült szobrokon, a táblaképeken, az üvegfestményeken, a miniatúrákon, az ötvöstárgyakon, zománcokon és textíliákon. Lehetséges, hogy egyes esetekben az egyik művészeti ágban bizonyos tárgyak technikájának, anyagának és funkciójának befolyása alatt kialakított stílust általánosították azzal, hogy minden tárgyra, technikára és anyagra általánosították. Csakhogy az anyag nem mindig előzi

meg a stílust; lehetséges, hogy valamilyen kifejezési ideál, művészeti minőség vagy szimbilkus tartalom miatt esik rá a választás. A kemény nyersanyagok a régi egyiptomi művészetben, az arany és más drága, fénylő nyersanyagok használata a hatalmasok művészetében, az acélt, a betont és az üveget preferáló ízlés a modern designban nem külsődleges a művész elsődleges céljához képest, hanem része az eredeti koncepciónak. A farönkből faragott szobor kompakt jellege egy olyan minőség, amely már akkor jelen van a művész elképzelésében, mielőtt elkezdene faragni. Hiszen egyszerű kompakt formák terrakotta figurákon, rajzokon és festményeken is megjelennek, ahol az anyag nem korlátozza a koncepciót. A kompaktságot lehet úgy is tekinteni, mint egy Löwy vagy Riegl szerint felfogott archaikus vagy „haptikus" stílus szükségszerű vonását.

Hátrahagyva az anyagi tényezőket, néhány történész a műtárgy tartalmában találja meg stílusának forrását. Az ábrázolóművészetekben egy-egy stílus gyakran a képtémák jól körülhatárolható készletéhez társul, amely képtémák az eszmék vagy tapasztalatok egyazon köréből származnak. Így a 14. századi nyugati művészetben Krisztus és Mária életének olyan új ikonográfiája jött létre, amelyben a szenvedés témái kerültek előtérbe; ekkor a vonalakban és a színekben új mintákat figyelhetünk meg, amelyek a korábbi művészetnél több líraisággal, pátosszal rendelkeznek. A saját korunkban a konstruktív és a racionális iránti ízlés az iparban mechanikai motívumoknak és egy olyan formai stílusnak a használatához vezetett, amelyet hűvösség, precízió, objektivitás és erő jellemez.

Ezekben a példákban a stílust sok szerző a képtéma objektív hordozójának vagy vezérlő eszméjének tekintette. A stílus ebben az esetben a kommunikáció eszköze, egy nyelv, nemcsak úgy mint egy pontos üzenet tárgyak és cselekedetek ábrázolásával vagy szimbolizálásával való átadásának az eszköze, hanem úgy is, mint egy egységes minőség, amely éppúgy alkalmas diffúz jelentések sugallmazására, mint a hozzájuk kapcsolódó vagy bennük rejlő affektusok intenzitásának elmélyítésére. Képzeletének a médiumával szerzett tapasztalaton alapuló erőfeszítésével a művész felfedez olyan elemeket és formai kapcsolatokat, amelyek kifejezik a tartalom értékeit és művészileg jól néznek ki. Az ebbe az irányba tett kísérletek közül a legsikeresebbeket megismétlik és normává fejlesztik.

A tartalom és a stílus összefüggése komplexebb annál, mint ahogy ebben az elméletben megjelenik. Vannak stílusok, amelyekben a kifejezés és a tipikus témák értékei közötti megfelelés egyáltalán nem nyilvánvaló. Jóllehet a pogány és a keresztény művészet közötti különbséget alapvetően a vallási tartalom különbsége magyarázza meg, mindazonáltal hosszú ideig – éppenséggel sok évszázadig – tartott, amíg a keresztény témákat a pogány művészet stílusában ábrázolták. A Libri Carolini még 800 körül is arról beszélt, hogy Mária és Venus képét nehéz megkülönböztetni, ha nincsenek feliratai. Ez talán annak tudható be, hogy a késő pogányság általános szemléletmódját, amely alapvetőbb volt a vallási tanoknál, a keresztények még mindig osztották, vagy hogy az új vallás, bármennyire is fontos volt, még nem alakította át az alapvető attitűdöket és gondolkodásmódokat. Vagy lehet az is, hogy a

művészet funkciója túlságosan jelentéktelen volt a vallásos életen belül, hiszen nem minden vallási fogalom talál utat a művészetbe. Azonban később is, amikor a keresztény stílus már meghonosodott, voltak a művészetben naturalisztikusabb formák felé vagy az antik pogány stílus elemeinek imitációja felé tartó fejlődések, amelyek nem voltak kompatibilisek a vallás fő eszméivel.

Az olyan stílus, amelyik egy konkrét tartalommal összefüggésben keletkezik, gyakran válik a korszakban általánosan elfogadott ábrázolásmóddá. A gótikus stílust vallási és világi műveken egyaránt alkalmazták; és ha igaz is, hogy ebben a stílusban semelyik világi épület nem rendelkezik egy székesegyház belső terének kifejezőerejével, a festészetben és a szobrászatban a vallási és a világi képek formái aligha különböznek. Másfelől a gótikánál kevésbé átható stílusok korában különböző formai idiómákat vagy dialektusokat használtak különböző jellegű tartalmakhoz; ezt a stiláris egység fogalmának vitatásakor már megfigyeltük.

Az efféle megfigyelések vezették rá a kutatókat arra, hogy módosítsák a stílus egyszerű megfeleltetését a téma kifejezőértékeivel, mely megfeleltetés szerint a stílus a műtárgy fő jelentéseinek vehikuluma. A tartalom fogalmának jelentését ehelyett kitágították, és a figyelmüket tágabb értelemben vett attitűdökre vagy általános gondolkodásmódokra és érzületekre irányították, amelyeknek stílusformáló szerepet tulajdonítottak. A stílust ilyenkor az adott kultúra egészére érvényes érzelmi diszpozíciók és gondolkodási habitusok konkrét megtestesülésének vagy kivetülésének tekintik. A tartalom mint ugyanannak a nézőpontnak egy párhuzamos produktuma ennélfogva gyakran a stíluséhoz hasonló minőségeket és struktúrákat fog mutatni.

Ezeket a világnézeteket vagy gondolkodásmódokat, érzületeket a történészek rendszerint egy-egy korszak filozófiai rendszereiből és metafizikájából, vagy a teológiából, az irodalomból, esetleg akár a természettudományból absztrahálják. Az olyan témák, mint a szubjektum és az objektum viszonya, a szellemé és az anyagé, a lélekéé és a testé, az emberé és a természeté vagy Istené, az idő és a tér, az én és a kozmosz fogalmai jellemzően azok a területek, amelyekből egy korszak vagy egy kultúra világnézetének vagy gondolkodásmódjának meghatározásait levezetik. E világnézetet ilyenkor számos területről származó illusztrációk dokumentálják, néhány szerző azonban magukból a műtárgyakból kísérelte meg levezetni azt. Van, aki a stílusban olyan minőségeket és struktúrákat keres, amelyeket meg lehet feleltetni a gondolkodás vagy egy világnézet valamely aspektusával. Ez néha – minthogy a metafizikai problémáknak korlátozott számú megoldása van – a lehetséges világnézetek *a priori* levezetésén alapul, vagy az egyén a világhoz és saját létezéséhez való lehetséges attitűdjeinek tipológiáját feleltetik meg a stílusok tipológiájával. Láttuk, hogy Riegl hogyan osztotta szét az akarat, az érzés és a gondolkodás három képességét három rassz és három fő stílus között.

A kísérletek, hogy a stílust a gondolkodásból vezessék le, gyakran túl homályosak ahhoz, hogy szuggesztív aperçuknél több eredményre vezessenek; a módszer analogikus spekulációkba torkollik, amelyek nem állják ki a részletes kritikai elemzés próbáját. A gótikus katedrális és a

skolasztikus teológia között vont analógia története az egyik példa erre. E két egykorú jelenség közös elemét megtalálták már a racionalizmusukban és az irracionalitásukban, az idealizmusukban és a naturalizmusukban, az enciklopédikus teljességükben és a végtelen felé törekvésükben, legutóbb pedig a dialektikus módszerükben. Ugyanakkor habozunk elvből elutasítani az ilyen analógiákat, hiszen a katedrális ugyanahhoz a vallási szférához tartozik, mint az egykorú teológia.

Amikor ezeket a gondolkodásmódokat, érzületeket vagy világnézeteket egy-egy vallás, meghatározó intézmény vagy osztály szemléletmódjaként írják le, amelyek mítoszai és értékei kapnak illusztrációt vagy szimbólumot a műtárgyban, olyankor ígéretesebbnek tűnik az általános intellektuális tartalom mint a stílus magyarázatának területe. Azonban a műtárgy tartalma gyakran a tapasztalatok más régiójához tartozik, nem ahhoz, amelyben akár a korstílus, akár az uralkodó gondolkodásmód kialakult; példát nyújt erre az olyan korszakok szekuláris művészete, amelyben a vallási eszmék és rituálék az elsődlegesek, illetve – ellenkezőleg – a szekularizált kultúrák vallásos művészete. Ezek az esetek mutatják meg, hogy egy-egy művészeti stílus szempontjából mennyire fontos a kultúra domináns tényezőinek, különösen az intézményeknek a szerepe. Nem a tartalom mint olyan, hanem a tartalom a hiteknek, eszméknek és érdekeknek intézmények és a mindennapi élet formái által támogatott domináns halmazából részesülve alakítja a közös stílust.

Noha a kísérletek, amelyek a stílusokat egy-egy világnézet vagy gondolkodásmód művészi kifejezéseként kívánták megmagyarázni, gyakran drasztikusan leegyszerűsítették a művészet konkrétságát és gazdagságát, mégis hasznosnak bizonyultak, amikor a jelentésnek a művészetben korábban nem sejtett rétegeit tárták fel. Gyakorlattá tették a stílusnak magának mint a művészet belső tartalmának az elemzését, különösen a nem-ábrázoló művészetekben. Megfelelnek a modern művészet azon meggyőződésének, hogy a formai elemek és a struktúra mély értelmű, metafizikai nézetekhez kapcsolódó egészt adnak ki.

VII

Azt az elméletet, hogy a világnézet és a gondolkodásmód vagy érzület hosszú távú stiláris konstansok forrása, gyakran rassz- vagy nemzeti jellegre vonatkozó elméletként fogalmazzák meg. Utaltam már ilyen fogalmakra Wölflin és Riegl műveiben. Ezek több mint száz évig széles körben elterjedtek voltak az európai művészeti irodalomban, és jelentős szerepet játszottak a nemzeti tudat és a rasszérzés előmozdításában; a műtárgyak a legfőbb, konkrét tanúságai az elődök érzelmi világának. Az a szívós tanítás, hogy a német művészet természeténél fogva feszült és irracionális, hogy a nagysága a rasszjelleghez való hűségtől függ, segített ezeket a sajátosságokat a nép végzeteként elfogadottá tenni.

A rasszstílus fogalmának ingatagsága nyilvánvaló a stílusok történetének és földrajzának elemzése alapján, anélkül hogy a biológiára hivatkozni kellene. Az úgynevezett „konstans" kevésbé konstans annál, ahogy a rassz- (vagy nemzeti) fogalmakban gondolkodó történészek

feltételezték. A német művészetbe a klasszicizmus és a biedermeier stílus is beletartozik, csakúgy mint Grünewald és a modern expresszionisták művei. Azokban az időszakokban, amikor a germán jelleg leginkább kidomborodott, az indigén stílus elterjedtsége aligha esik egybe a testtípus dominanciájának a területével vagy az aktuális nemzeti határokkal. Ez az eltérés az itáliai művészetre is érvényes, amelyet a némettel ellenpólusként állítottak szembe.

Egy-egy régió vagy nemzet művészetében mindazonáltal vannak feltűnő ismétlődések, amelyek nem kaptak magyarázatot. Meghökkentő megfigyelni a hasonlóságokat a germán népvándorláskori művészet és a karoling, Ottó-kori és késő gótikus időszak stílusa, aztán a német rokokó építészet és végül a modern expresszionizmus között. E stílusok között nagy időbeli hézagok vannak, amelyek ideje alatt a formákat bajosan lehetne a hagyományos német terminusokkal leírni. Hogy fenntartsák az állandóság látszatát, a német szerzőt azt feltételezték, hogy a közbeeső fázisokban idegen hatások domináltak, vagy hogy az előkészület időszakairól van szó, esetleg a deviáns minőségeket a német jelleg egy másik aspektusaként fogták fel: a németek egyaránt irracionálisak és fegyelmezettek.

Ha a stílusok, illetve az azokat létrehozó kultúrák vagy csoportok domináns személyiségtípusai között a szerényebb történeti összefüggésekre szorítkozunk, akkor számos nehézséggel találjuk magunkat szemben; ezek némelyikét megelőlegeztük a stiláris egység általános problémájának tárgyalásakor.

1. A stílusok változatossága egy kulturán vagy csoporton belül gyakran ugyanazon időszak alatt is számottevő lehet.

2. Egészen mostanáig a művészek, akik a stílust létrehozzák, általában más életmódot követnek, mint azok, akiknek a művészetet szánták, és akiknek a nézőpontja, érdekei és életminősége megnyilvánul a művészetben. A legjobb példát erre a nagy monarchiák, az arisztokrácia és a kiváltságos intézmények művészete nyújtja.

3. Könnyen lehet, hogy ami egy (vagy több) korszakon belül minden művészeti ágban állandó, az kevésbé lényeges a stílus jellemzéséhez, mint a változó jellegzetességek; az 1770 és 1870 között a stílusok sorozatán végigvonuló tartós francia minőség aligha olyan fontos a korstílus meghatározására nézve, mint azok a vonások, amelyek a rokokó, klasszicista, romantikus, realista és impresszionista stílusokat konstituálják.

Az egymást váltó korstílusok magyarázatához a történészek és a kritikusok olyan elméletet éreztek szükségesnek, amely az egyes formákat jellem- és érzésbeli tendenciákra vonatkoztat. Egy ilyen elméletnek, amely a kifejezés elemeivel és a struktúrával foglalkozik, meg kell mondania, hogy mely érzelmek és diszpozíciók határozzák meg adott formák választását. A történészek nem vártak a kísérleti pszichológiára a stílusok fiziognómiai értelmezéseinek alátámasztásához, hanem – megfontolt művészekhez hasonlóan – intuitív ítéletekre hagyatkoztak, bízva a közvetlen művészeti tapasztalatokban. Miközben a formák, kifejezések, érzelmek és minőségek rendszertelen, empírikus ismeretét építették, ezeket az ítéleteket a művek folyamatos összehasonlításával próbálták ellenőrzés alatt tartani, valamint úgy, hogy a

művészet tartalmáról informáló egykorú forrásokra hivatkoztak, feltételezve, hogy az utóbbiakat irányító attitűdöket a stílusra is ki kell vetíteni. A klasszikus stílus értelmezése nem egyszerűen a görög épületek és szobrok első kézből származó tapasztalatán alapul, hanem a görög nyelv, irodalom, mitológia, filozófia és történelem ismeretén is, amely egy attól független képet nyújt a görög világról. Másrészről ezt a képet finomítják és gazdagítják a képzőművészettel kapcsolatos tapasztalatok, és a szemünket élesíti a szomszédos népek nagyon eltérő művészetének ismerete is, nemkülönben az, amit a görög művek másolásának későbbi, más feltételek mellett tett kísérletekről tudunk. Ma, csaknem két évszázadnyi tudományos munka után, egy érzékeny elme akár a görög kultúra alaposabb ismerete nélkül is közvetlenül tud reagálni a „görög elmére", amelyet az ókori épületek és szobrok magukba ölelnek.

A csoportstílusok fiziognómiai értelmezésében mindig van egy közös előfeltevés, amely továbbra is problematikus: hogy a modern individuumok művészetében az egyes vonások pszichológiai magyarázata alkalmazható az egész kultúrára is, amelyben ugyanazok vagy hasonló vonások egy csoport- vagy korstílus jellegzetességeiként lépnek fel.

Annak alapján, hogy a skizofrének egy papírlapot ismétlődő minták szorosan egymásra zsúfolt elemeivel töltik ki, magyarázhatjuk-e valamely történeti vagy primitív kultúra művészetének hasonló tendenciáit e kultúra skizofrén tendenciájaként vagy dominánsan skizoid személyiségtípusaként? Két okból is hajlunk arra, hogy kételkedjünk az ilyen értelmezésekben. Először is, nem biztos, hogy ez a minta a modern individuumokban egységesen skizoid; a pszichotikus személyiség egyik összetevőjéről is lehet szó, amely más temperamentumokban is létezik mint egyedi érzelmi tartalmakhoz vagy problémákhoz kötődő tendencia. Másodszor, ez a minta, ha egyetlen skizoid típusú művésztől származik, konvencióként is megkristályosodhat, melyet más művészek is a közönség is elfogadnak, mert kielégít egy igényt, és a legmegfelelőbben old meg egy adott díszítési vagy ábrázolási problémát, azonban anélkül, hogy a csoport tágan vett szokásaiban vagy attitűdjében ez számottevő változást vonna maga után. Ezt a konvenciót változatos személyiségtípusokba tartozó művészek sajátíthatják el, és ők különféle módokon alkalmazhatják, egyedi tartalommal és kifejezéssel töltve meg azt.

Jó példa erre a pszichotikus és a normális egyén, valamint a csoport közötti viszonyra az a gyakorlat, hogy tárgyak formáit olvassák bele viszonylag formátlan foltokba – akár hallucinációban vagy pszichológiai tesztekben. Leonardo da Vinci ezt a módszert az invenció eszközeként ajánlotta a művészeknek. Gyakorlatban volt Kínában és később a nyugati művészetben, mára különböző jellegű művészek bevett módszerévé vált. Annak a festőnek az esetében, aki először vezette be a gyakorlatot, és a legteljesebben aknázta ki, személyes hajlamnak felelhetett meg; de számos másik számára ez csak egy elterjedt technika. Ami a személyre nézve jelentős, az nem maga a gyakorlat, hanem a kiválasztott foltok fajtái és az, amit belelátnak; az utóbbira irányított figyelem az egyéni reakciók nagy változatosságát tárja fel.

Ha a művészetet egyfajta projektív technikának tekintjük – és ma számos művész így tekint a művére –, akkor a mű értelmezése ugyanazt az eredményt hozza majd, mint egy projektív teszt? A teszteket úgy tervezik meg, hogy csökkentsék a műveltség, a foglalkozás és a környezet által befolyásolt elemeket. A műtárgyat azonban nagyon nagy mértékben meghatározzák ezek a szempontok. Így hát egy műtárgyban a személyes kifejezést elkülönítve különbséget kell tenni azon aspektusok között, amelyek konvencionálisak, és amelyek tisztán egyéniek. Egy csoport stílusával foglalkozán mindazonáltal csak ilyen individuumokon felül álló aspektusokat veszünk figyelembe, elvonatkoztatva a személyes variánsoktól. Hogyan lehet tehát alkalmazni a stílusok értelmezésére az egyéni pszichológia fogalmait?

Lehet persze azt mondani, hogy egy csoportstílus meggyökeresedett normái genuin részét alkotják a művész szemléletmódjának és reakcióinak, és be lehet őket sorolni egy modális személyiség elemei közé. Ugyanezen módon a természettudósoknak a foglalkozásuk által megkövetelt szokásai és attitűdje fontos része lehet a jellemüknek. De az ilyen vonások a vajon kultúra vagy a társadalom mint egész tipikus vonásait is konstituálják-e? Egy művészeti stílus, amely speciális problémák eredményeképpen kristályosodott ki, szükségképpen az egész csoport kifejezője is? Vagy inkább csak abban a speciális esetben, amelyben a művészet nyitott a közös szemléletmódra és a teljes csoport mindennapi érdekeire, lehet a tartalom és a stílus reprezentatív a csoportra nézve?

Általános tendencia a csoportstílusok fiziognómiai megközelítésében, hogy az ábrázolás elemeit kifejezésként értelmezzék. Festményeken a semleges hátteret vagy olyan negatív vonásokat mint a horizont és a következetes perspektíva elmaradása annak a tüneteként ítélték meg, amilyen viszony a térhez és az időhöz magában az életben kialakult. A görög művészetben a tér korlátozott ábrázolását a görög személyiség alapvető vonásaként értelmezték. Azonban a háttérnek ez a semlegessége, láttuk, sok stílusban elterjedt; megtalálható a prehistorikus művészetben, a régi keleti művészetben, a Távol-Keleten, a középkorban és a legkezdetlegesebb festményeken és domborműveken. Az a tény, hogy a modern gyerekrajzokon és a képzetlen felnőttek rajzain is feltűnik, azt sugallja, hogy az ábrázolás egy egyetemes kezdetleges szintjéhez tartozik. De azt is meg kell figyelni, hogy ez egyúttal az illusztráció módszere a legfejlettebb természettudományos munkában úgy a múltban, mint ma.

Ez a tény nem jelenti azt, hogy az ábrázolás teljesen híján van a kifejező személyes vonásoknak. Az, ahogyan az „üres” hátteret kezelik, erőteljes kifejezőeszköz lehet. Egy olyan szisztematikus ábrázolási módszernek mint a geometriai perspektívának a gondos vizsgálata az mutatja, hogy egy ilyen tudományos rendszeren belül is számos választási lehetőség van; a szemmagasság megválasztása, az enyészvonalak összetartásának mértéke, a néző távolsága a képsíktól – mindezek kifejező választások a rendszer feltételein belül. Ráadásul magának a rendszernek a léte is feltételezi a környezet iránti érdeklődésnek egy olyan fokát, amelyre egy hosszú történetre visszanyúló kulturális vonásként kell tekinteni.

Az a tény, hogy egy művészeti ág csak egy behatárolt világot ábrázol, nem engedi meg azt a következtetést, hogy az érdeklődésnek és az érzékelésnek ugyanilyen behatárolása lett volna érvényes a mindennapi életben is. Ha ez így lenne, akkor azt kellene feltételeznünk, hogy az izlám népeket nem érdekli az emberi test, vagy hogy az „absztrakt" művészet jelenlegi divatja általános érdektelenséget jelent az élettel szemben.
A műtárgyak tér- és időstruktúrájának, illetve az egyének tér- és időtapasztalatának állítólagos azonosságáról, ennek korlátairól érdekesen tanúskodik az, ahogyan a 13. századi festők ábrázolták az új katedrálisokat. Ezeket a hatalmas épületeket, magas boltozataikat és végtelen mélységi távlatukat sekély építményként mutatták be, amelyek nem sokkal nagyobbak az általuk közrezárt emberi alakoknál. Az ábrázolási konvenciók nem kínáltak eszközöket az építészeti tér tapasztalatának újrateremtéséhez – egy olyan tapasztalatnak at újrateremtéséhez, amely bizonyosan szerepet játszott a katedrális koncepciójában, és amelyről egykorú leírások is beszámolnak. (Nem lehetetlen összefüggésbe hozni az építészeti és a festészeti tereket, de ez túlmutatna jelen írás problémafelvetésén.) A katedrálisok tere igen expresszív, de konstruált, ideális térről van szó, amely a képzeletet szólítja meg, és nem a mindennapi élet terének az átültetésére tesz kísérletet. Jobban meg lehet érteni egy vallási felfogásnak megfelelő alkotásként, semmint olyanként, amelyben a mindennapi térérzet testesülne meg építészetként. Egyúttal ideologikus tér is ez, és amennyiben a legihletettebb vallásos személyiségek érzéseit tükrözi, úgy nem lehet összességében a térhez való általános, kollektív viszonyulás modelljeként tekinteni rá, holott a katedrálist mindenki használta.
A művészetben a személyiség fogalma annak az elméletnek a szempontjából a legfontosabb, amely szerint a nagy művész a korstílus közvetlen forrása. Ez a keveset vizsgált nézet – amely azonban implicite sokszor jelen van a történeti kutatásban és a kritikában – a csoportstílusra egy eredeti művész stílusának az imitációjaként tekint. Egy-egy fejlődési vonal tanulmányozása gyakran vezet ahhoz a megfigyeléshez, hogy egyes individuumok a felelősek a korszakra jellemző forma megváltozásáért. Két tényező a tárgya ezeknek a tanulmányoknak: a nagy művész személyisége és a megelőző nemzedéktől örökölt problémák. A személyiséget mint egészt olykor valamilyen gyengeséggel vagy traumatikus tapasztalattal helyettesítik, amely mozgásba hozza az egyén alkotási vágyát. Ez a nézet kevéssé alkalmas olyan kultúrák vagy történelmi korszakok megértésére, amelyek nem hagytak hátra szignált műveket vagy művészéletrajzokat; azonban az utóbbi négy évszázad európai művészetének számos kutatója ehhez a nézethez csatlakozik. Kérdés lehet, hogy alkalmazható-e azokra a kultúrákra, amelyben az egyén kevésbé mozgékony és kisebb a személyes akciórádiusza, és amelyben a művész nem számít deviáns típusnak. A fő nehézség ugyanakkor abból a tényből fakad, hogy hasonló stiláris trendek gyakran egymástól függetlenül, egyidőben bukkannak fel különböző művészeti ágakban; hogy ugyanazon a területen egy időben működő nagy művészek – Leonardo, Michelangelo, Raffaello – párhuzamos stílustendenciákat mutatnak, noha mindegyik művésznek megvan a személyes formavilága; és hogy azt az új szemléletmódot,

amelyet az egyes, zseniális ember kifejez, korábbi művek és gondolatok előlegezik meg és készítik elő. A gótikus kor vagy a reneszánsz nagy művészei közös örökségen és tendenciákon alapuló családi rokonságban állnak egymással. A meghatározó változásokat gyakran kiemelkedő kvalitású eredeti művekhez társítják, de a stílus új iránya és annak elfogadása nem érthető meg anélkül, hogy az adott pillanatban érvényes feltételekre, illetve a művészet közös alapjára hivatkoznánk.

Ezek a nehézségek és bonyodalmak nem vezettek a pszichológiai megközelítésről való lemondáshoz; a művészettel eltöltött hosszú idő tapasztalata plauzibilis alapelvként gyökereztette meg azt az elképzelést, hogy az egyéni stílus személyes kifejezéssel ér fel; a folytatódó kutatás pedig számos megerősítést talált ehhez, ahol csak lehetséges volt a személyiségről a művek alapján tett megállapításokat a művészre közvetlenül vonatkozó információk segítségével ellenőrizni. Hasonlóképpen egy-egy kultúra vagy nemzet művészetének közös vonásait meg lehet feleltetni a társadalmi élet, az eszmék, a szokások, általános hajlamok némely jellegzetességével. Azonban az ilyen kölcsönviszonyok egy stílus egyes elemeire vagy aspektusaira és egy nép egyes vonásaira vonatkoznak; ritkán van szó az egészről. A saját kultúránkban a stílusok nagyon sebesen változtak, de a csoportjellegzetességekre vonatkozó aktuális elképzelések nem hagynak elég teret a viselkedési minták ennek megfelelő változásainak, és nem kínálják a csoportos személyiség olyan meghatározását, amelyből le lehetne vezetni, hogy hogyan fog ez a személyiség megváltozni új feltételek befolyása alatt.

Úgy tűnik, hogy a magasabb kultúrák stílusainak, azok nagy változatosságának és intenzív fejlődésének a magyarázatára a csoportszemélyiség mai fogalmai túlságosan merevek. Alábecsülik a művészet azon specializált funkcióit, amelyek meghatározzák a személyek feletti jellegzetességeket. De kérdés az is, hogy azok a nehézségek, amelyek a karakterológiai fogalmak nemzeti vagy korstílusokra való alkalmazása előtt állnak, nincsenek-e éppúgy jelen a primitív művészetek értelmezésében is. Példának okáért, a sziú művészet pszichológiai megközelítése ugyanazt a képet nyújtaná-e a sziú személyiségről, mint amelyet a sziú családi élet, szertartások és vadászati szokások elemzése kínál?

VIII

Végezetül forduljunk a stílusnak a társadalmi élet formáival való magyarázataihoz. Azt a gondolatot, hogy e formák és a stílusok között kapcsolat van, már a művészettörténet keretrendszere is sugallja. Mindenki által elfogadott fő beosztása egyúttal a társadalmi egységek – kultúrák, birodalmak, dinasztiák, városok, osztályok, egyházak stb. – és a társadalmi fejlődésben jelentékeny állomásokat jelző korszakok határaihoz igazodik. A művészet nagy történeti korszakai – mint az antikvitás, a középkor és a modern éra – ugyanazok, mint a gazdaságtörténet korszakai; megfelelnek az olyan nagy rendszereknek mint a feudalizmus és a kapitalizmus. A fontos gazdasági és politikai elmozdulások ezeken a

rendszereken belül gyakran a művészet központjainak és stílusainak eltolódásaival is együtt járnak, vagy ilyeneket eredményeznek. A vallás és a fő világnézetek tágan véve szinkronban haladnak a társadalomtörténet e korszakaival.

A gazdasági, politikai és ideológiai feltételek jelentősége egy csoportstílusnak (vagy a stílust befolyásoló világnézetnek) a létrehozásában számos esetben általánosan elismert. A görög művészet különlegessége az ókori világ művészetei között aligha választható el a görög társadalom és a városállam formáitól. Közhely a polgárosztálynak, a társadalomban elfoglalt különleges helyzetének és életmódjának a jelentősége Firenze középkori és kora reneszánsz művészetében vagy a 17. századi holland művészetben. A barokk művészet magyarázatakor az ellenreformációra és az abszolút monarchiára folyamatosan bizonyos stiláris jellegzetességek forrásaként hivatkoznak. Érdekes tanulmányok szólnak azokról a problémákról, amelyek a művészet egyes stílusainak és tartalmainak intézményekhez és történeti szituációkhoz való viszonyát illetik. Ezekben a tanulmányokban a gazdasági, politikai és civil élet viszonyaiból eredő eszméket, sajátosságokat és értékeket feleltetik meg egy művészeti ág új jellegzetességeivel. Mégis, mindeme tapasztalatok ellenére, azokat az általános alapelveket, amelyeket a művészet típusainak a társadalmi szerkezettípusokkal való magyarázatakor és összekötésekor alkalmaznak, nem vizsgálták szisztematikusan. Ahhoz képest, hogy hányan hivatkoznak kiragadott politikai és gazdasági tényekre egyes stílusvonások vagy képtémák magyarázata végett, keveset tettek egy adkvát, átfogó elmélet létrehozása érdekében. Miközben ezeket az adatokat használják, a kutatók gyakran tagadják, hogy ezek a „külső" kapcsolódások bármi fényt vetnének a művészi jelenségre mint olyanra. A „materializmustól" mint a szelleminek vagy ideálisnak alantas gyakorlati ügyekre való visszavezetésétől tartanak.

A marxista szerzők a kevesek közé tartoznak, akik erre egy általános elméletet próbáltak alkalmazni. Ez Marxnak arra a kifejtés nélkül hagyott nézetére támaszkodik, hogy a kulturális élet magasabb formái megfelelnek a társadalom gazdasági szerkezetének, ez utóbbit az osztályoknak a termelési folyamatokban és az adott technológiai szinten kibontakozó viszonyain keresztül definiálva. A gazdasági viszonyok és a művészeti stílusok közé belép az ideológiai konstrukció folyamata, az osztályszerepek és -szükségletek komplex tudati megjelenítése, amely befolyásolja a művészet fő témáit nyújtó területeket: a vallást, a mitológiát vagy a civil életet.

A marxista megközelítés fő érdeklődése nemcsak arra a kísérletre irányul, hogy a művészet és a gazdasági élet történetileg változó viszonyait egy általános társadalomelmélet fényében értelmezze, hanem abban a hangsúlyban is megnyilvánul, amely a társadalmi csoporton belüli különbségekre és konfliktusokra mint a fejlődés motorjaira, valamint ezeknek a szemléletmódban, vallásban, erkölcsben és filozófiai eszmékben megnyilvánuló hatásaira esik.

Ezt az elméletet, amely Marx munkáiban csak általánosságban van felvázolva, alig alkalmazták szisztematikusan, a vizsgálódás valódi szellemében, ahogyan azt Marx gazdasági írásaiban látjuk. A művészetről szóló marxista írásokat sematikus és elsietett megfogalmazások, sőt egy

politikai vonal iránti lojalitás által megszabott nyers ítéletek terhelik.

Egy a pszichológiai és történeti problémákkal adekvát stíluselmélet még mindig megalkotásra vár. Vár a formaképzés és a kifejezés alapelveinek mélyebb ismeretére és a társadalmi élet egy egységes elméletére, amely az élet gyakorlati eszközeit és az érzelmi viselkedést is felöleli.

IRODALOMJEGYZÉK

Adama van Scheltema, F.: *Die altnordische Kunst*, Berlin 1923.

Boas, F.: *Primitive Art*, Cambridge 1927.

Coellen, L.: *Der Stil in der bildenden Kunst*, Darmstadt 1921.

Dilthey, W.: „Einleitung in die Geisteswissenschaften" (1883), in: Uő.: *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig 1922.

Dvořák, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.

Focillon, H.: *La Vie des formes*, Paris 1934.

Frankl, P.: *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn–Leipzig 1938.

Frey, D.: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.

Fry, R.: *Vision and Design*, London 1920.

Hauser, A.: *The Social History of Art*, New York 1951.

Löwy, E.: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom 1900.

Nohl, H.: *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

Riegl, A.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Riegl, A.: *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901.

Schaefer, H.: *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig 1922.

Semper, G.: *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten*, München 1860.

Spengler, O.: *Der Untergang des Abendlandes*, 1919.

Weisbach, W.: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

Wölfflin, H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.

Wölfflin, H.: *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931.

Wölfflin, H.: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1940.

Worringer, W.: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908.

Worringer, W.: *Formprobleme der Gotik*, München 1912.

Otto Pächt
Művészi eredetiség és ikonográfiai megújulás

Az a rendkívüli fellendülés, amelyet az ikonográfiai kutatás attól a pillanattól tapasztalt, amelyben kezdett érvényesülni minden stílusmagyarázat szellemtörténeti lehorgonyzásának követelménye, az ikonográfiát egyszerre egy inkább szükséges rosszként kezelt segédtudományból fődiszciplínává, sőt kétségtelenül valamennyi vizsgálati módszer közül, amellyel a művészettörténet ma rendelkezik, a legkonszolidáltabbá és legegzaktabbá tette. Az ikonográfiai szemléletmódban a műalkotást nemcsak kényszerű módon állítjuk abba az átfogóbb kulturális és szellemi összefüggésbe, amelynek ismeretében a művészi jelenségek megértésének nélkülözhetetlen előfeltételét látjuk, az ikonográfia, szemben a stíluskutatással, ezen felül abban a kiváltságos helyzetben van, hogy nyelvileg már megformált tartalmakkal van dolga, amelyeknek terminológiáját olyan régóta megszilárdult és kiérlelt tudományos diszciplínák, mint a teológia, liturgika, vallástudomány, mitológiatörténet stb. meglehetősen kidolgozták és tisztázták.[1] És ha annak idején a formalista stíluskutatás azzal az igénnyel lépett fel, hogy a művészet történetét mint önmagában szükségszerű folyamatot, mint immanens stílusfejlődést érthesse meg, a mai, az ikonográfiai érdeklődés uralma által jellemzett fázisban az a tendencia rajzolódik ki, hogy a művészi történés tulajdonképpeni motorját vallási-filozófiai vagy szociális-politikai természetű szellemi áramlatok dinamikájában keressük, olyan eszmék hatásában, amelyek specifikus ikonográfiai motívumokban lelték lecsapódásukat, és ezért kiváltképpen az ikonográfiai elemzésben – a stilisztikai mozzanatoknak csak egészen alkalmi figyelembevétele mellett – kell őket kikutatni és megragadni.
A súlypontnak az ikonográfiai elemre való eltolódásával és az ikonográfiai tudás ebből következő hirtelen gazdagodásával és elmélyülésével – mily sokkal precízebbek is manapság elképzeléseink a Pietà-motívum létrejöttéről, összehasonlítva azokkal, amelyek a „lágy” stílus keletkezésére vonatkoznak! – radikális változás ment végbe a művészi alkotás lényegéről és értékéről szóló nézetekben, nyilvánvalóan anélkül, hogy ez már tudatosodott volna, talán anélkül is, hogy ezt el szeretnénk ismerni. Nem fáradoznánk oly intenzíven és szinte kizárólagosan egy műalkotás ikonográfiai tartalmának kikutatásán, a benne szimbolizált eszmék kifürkészésén, ha hallgatólagosan nem lennénk meggyőződve arról, hogy minden kiemelkedő műalkotás alapjában jelentős gondolatok és szellemes ötletek manifesztációját

[1] Az ikonográfia erőssége természetesen már a tematika szó közelségének tényében rejlik, amelyre Rilke egy levelének a probléma magvát utánozhatatlanul jellemző helyén utal: „Mindazonáltal itt a tárgy önmagáért ragadható meg, és a szavak, amelyek festői tények megjelölésében oly szerencsétlennek érzik magukat, nagyon szívesen térnének magukhoz az ábrázolton, amellyel az ő saját területük kezdődik, és leírnák, ami itt van.”

képviseli, amelyeket a művész tudatosan épített bele alkotásába, s amelyek ezért racionálisan megfogalmazhatók és ikonográfiailag megragadhatók.[2]

Ha elfogadjuk ezt az intellektuális nézetet a műalkotás lényegéről – ez az alapja a mára megsokasodott kísérleteknek, hogy egy mű nagyságát szimbólumtartalmának sokaságán, sűrűségén, sokrétűségén igazolják[3] –, akkor pedig ez azt jelenti a fejlődéstörténetre áttéve, hogy minden valóban nagy művészi teljesítménynek eo ipso egy döntő ikonográfiai újítást kell tartalmaznia. Ha nem így lenne, akkor aligha állhatna meg joggal az ikonográfiának és a szimbólumtörténetnek az az igénye, hogy hozzáférést biztosítson a művészi jelenség magjához. Nos, bizonyos művészi csúcsteljesítmények esetében mindig is egyetértettek eredetiségük és korszakos jelentőségük tekintetében anélkül is, hogy ennek az értékelésnek megokolását megkísérelték volna, és sokkal előbb annál, amikor arra gondoltak, hogy a művészi eredetiség lényegét ikonográfiai újításokban keressék, vagy a művészi újítást automatikusan ikonográfiai újítással párosítva képzeljék el. Itt merül fel az a kérdés, nem kellene épp ezekben az esetekben kísérletet tenni, és megvizsgálni, hogy itt a művészi nagysághoz komplementer jelenségként megkövetelt ikonográfiai eredetiség is valóban kimutatható-e?

Giotto esetében – akinek vállain nyugszik az egész újkori művészet – már egy több, mint 40 évvel ezelőtt elvégzett ikonográfiai vizsgálat kénytelen volt megállapítani, hogy ennek az óriásnak az ikonográfia megújításában szerzett érdemei nagyon szerények.[4] Mindazonáltal úgy tűnt, hogy mégis biztosan Giottónak tulajdonítható egy fontos téma, tudniillik az annuntiatio-kép új megfogalmazása.[5] A Pseudo-Bonaventura meditációinak ihletését követve, az Aréna-kápolna diadalívének freskója (1. és 2. kép), amint gondolták, „első ízben" mind az angyalt, mind Máriát térdelve ábrázolja, miáltal az ábrázolás az alázatosság vallási ideáljának példázatává válik.[6] Érthetetlen módon mindeddig senki sem vette a fáradságot, hogy e pontról magukat a Pseudo-Bonaventura-szöveg illusztrációit faggassa.

Nemrégen végre kiadták a legrészletesebb képciklust, amely egy Pseudo-Bonaventura-kéziratban maradt meg (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115), de csupán mellékletként

---

2 Nem úgy néz ki, mintha manapság még nagyon komolyan vennék Dilthey óvását: „a világnézetek nem a gondolat termékei".

3 Ld. H. SEDLMAYR: *Kunst und Wahrheit.* Hamburg, 1958. 101. skk, 169. skk.

4 R. VAN MARLE: *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio.* Strasbourg, 1920. 55. skk.

5 MARLE: i. m. (4. j.) 5. skk, 56.

6 Így taglalta a tényállást E. MÂLE: *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age.* Paris, 1922[2], 29. sk. Az annuntiatio késő középkori ikonográfiájához ld. D. M. ROBB: *The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries.* Art Bulletin XVIII, 1936, 480. skk, egy tanulmány, amely a fontos problémákat nem tárgyalja meg, vö. O. PÄCHT et alii: *The St. Albans Psalter.* London, 1960. 63–67; G. CAMES: *Recherches sur l'Enluminure Romane de Cluny*. Cahiers de Civilisation Médiévale VII, Poitiers 1964, 146. skk. Ld. továbbá M. E. GÖSSMANN: *Die Verkündigung an Maria.* München, 1957. 205. sk., amelyre P. STEINER úr – Münchenben – volt szíves felhívni a figyelmemet.

a szöveg új angol fordításához.[7] A 14. század közepe táján keletkezett miniatúrasorozat behatóbb ikonográfiai elemzése még hiányzik. Ezenfelül az említett publikációban még egyáltalán nem vettek figyelembe egy második illusztráció-sorozatot, amely egy oxfordi college-könyvtár egyik Pseudo-Bonaventura-kéziratát díszíti, s amely ugyan a képek számát és minőségét tekintve szerényebb a párizsinál, viszont úgy tűnik, hogy részben egy régebbi, eredetibb megfogalmazást tükröz.[8] Ebből a két illusztráció-sorozatból először is megtudjuk, hogy az annuntiatio számunkra Giotto Aréna-freskójából ismeretes verziója mint az egész történet második fázisának ábrázolása értendő. Mind a két illusztráció-sorozatban két képben beszélik el az eseményt.[9] Először az angyal üzenetének átadása: Gábriel a Madonna előtt térdel, amikor „Ave Mariá”-ját kimondja (3. kép). Máriát ülve, a Szentírás olvasása közben lepte meg, és ő megretten – perturbata est. Ez tökéletesen megfelel a régebbi ikonográfiai szokásnak. Csak a második annuntiatio-képben (5. kép) térdel Mária is – mert ennek azt kell ábrázolnia, „come Maria accepta” [hogyan fogadta Mária], amint a miniatúra feliratában található. Miután először hallgatott, majd kérdezett, és meghallgatta az angyal magyarázatát, letérdel annak jeléül, hogy teljes alázattal hajlandó elvállalni az isteni elhatározásból neki szánt szerepet: „Ecce ancilla Dei…” [Íme az Úrnak szolgáló leánya …]. Giotto Aréna-kápolnabeli freskóján így „Mária beleegyezése” egyenesen az annuntiatio-téma központi aspektusává vált.[10]

Figyelemreméltó és logikátlan módon a párizsi kéziratban megváltozik a helyszín az annuntiatio első és második fázisa között: az elsőben (fol. 10r, 3. kép) a Madonnát úgy látjuk, amint egy sajátosan felépített, zsindelyfedéllel koronázott kapuív nyílásában trónol, a másodikban (fol. 11v, 5. kép) Mária egy hátul román stílusú apszissal lezárt, kápolnaszerű házikó félig nyitott ajtaja előtt térdel. Az első jelenet szokatlan, egyáltalán nem a trecentóra jellemző kapuépítménye néhány ponton érintkezni látszik az oxfordi kézirat annuntiatio-képeinek nem kevésbé feltűnő képarchitektúrájával (fols. 7v, 8v, 4. és 6. kép), melyekben azonban a díszlet azonos marad. Az oxfordi miniatúrákon ez egy perspektivikusan mélyülő kapuív, amely úgy tűnik, mintha egy nyeregtetővel ellátott aediculává lenne kibővítve. Ez a képarchitektúra különös jellegét az erőltetett alulnézettől kapja, amely mind a trónfülke, mind az előreugró oromzat kazettázását láttatja.

Ennek a képarchitektúrának legközelebbi analógiája annak az antikizáló trónépítménynek a középrészében van, amely a Sta Maria in Trasteverében Cavallini *Annuntiatio-mozaik*ján szolgál a Madonna hátteréül (7. kép). A két díszlet összehasonlítása során aztán felmerül az a

7 I. RAGUSA és R. B. GREEN: *Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century…* Princeton, 1961.

8 RAGUSA és GREEN: i. m. (7. j.): az én utalásom nyomán, csupán egy jegyzetben említik: XXIII. Ld. recenziómat: Medium Aevum, Oxford, 1963.

9 Paris, Bibl. Nat. MS Ital. 115, Fols. 10r, 11v; Oxford, Corpus Christi College 410, Fols. 7v, 8v.

10 Ezt tulajdonképpen már MÂLE: i. m. (6. j.) 29. felismerte, csak nem elég élesen hangsúlyozta, vö. még M. MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death.* Princeton, 1951. 149. sk.

feltevés, hogy az oxfordi aedicula galambdúc nyílásaira emlékeztető falnyílásai Cavallini architektúrája levegős faláttöréseinek elcsökevényesedett leszármazottai.[11] Egyszóval: a Pseudo-Bonaventura-illusztrációk képarchitektúrája a 14. század közepén anakronizmus, amely csak úgy magyarázható, ha ezeknek a miniatúráknak az előképe, és ezzel ennek az illusztráció-sorozatnak a leleménye Cavallini idejére, azaz a Giotto előtti generációra megy vissza, s ez egy olyan feltevés, amelyet ezen túl is megerősít jellegzetes Cavallini-motívumok előfordulása az oxfordi illusztrációciklus más képein (pl. Keresztelő János születésének díszleteiben [9. kép], amely feltűnően hasonlít Mária születéséhez a Cavallini-mozaikokon [8. kép]).

A mi kérdésfeltevésünkkel kapcsolatban mindebből az adódik, hogy az annuntiatio-téma újrafogalmazásának szerzői jogát Giottótól el kell vitatni. Giotto nagyságának kimutatására az ikonográfiai mérce alkalmatlannak bizonyult.

Száz évvel Giotto után ismét egy annuntiatio-ábrázolás az, amellyel új fejezet indul a festészet történetében. Ez a Mérode-oltár *Annuntiatió*ja (11. kép), egy tiszta enteriőrkép legkorábbi ismert példája. Úgy hitték, hogy e korszakalkotó képalkotásra is, legalábbis részben, találtak ikonográfiai magyarázatot: a Flémalle-i mester és a van Eyckek művei „belső tartalmának" Tolnay-féle szellemes értelmezési kísérletei óta különösen a Mérode-oltár *Annuntiatió*ja számít egy új ikonográfia úttörőjének, amelynek sajátossága állítólag az, hogy az üdvösség gondolatának misztériumát jelképező szimbólumok sokaságát egyáltalán nem feltűnő realitás-jelenségeknek álcázva mutatják be a szemlélőnek.[12] Ezt az interpretációs módot – amely a realizmust mint titkos szimbolizmust leplezi le, vagy rántja le álarcát – aztán Panofsky, mint ismeretes, a régi németalföldi festészet sok más főművének megfejtésénél szuverén módon alkalmazta.[13] A Mérode-oltár ikonográfiáját Tolnay újratárgyalta egy nem sokkal ezelőtt

[11] A duecento képarchitektúráinak geneziséhez és morfológiájához ld. F. HORB: *Das Innenraumbild des späten Mittelalters.* Zürich, é.n.

[12] K. v. TOLNAY: *Zur Herkunft des Stils der van Eyck.* Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. IX, 1932, 320. skk, mindenekelőtt: 332–335, ahol a „természetfölötti szimbólumok helyettesítés[ét] természetes tárgyakkal" nem egyszerűen szekularizációs folyamatként fogja fel, hanem mint a természet tudatos megszentelését vagy istenítését, mint egy „pantheisztikus művészetakarás" manifesztációját. Ezeket a gondolatokat tovább fejtegeti C. de TOLNAY: *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck.* Brüsszel, 1939.

[13] Nevezetesen az *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass. 1953, 131–148) című könyvének V. fejezetében (Reality and Symbol in Early Flemish Painting: „Spiritualia sub metaphoris corporalium") [Realitás és szimbólum a régi flamand festészetben: „Lelki dolgok a testiek metaforái mögött"] PANOFSKY, aki a „disguised symbolism" [rejtett szimbolizmus] kifejezést kialakította, amint többek között ugyanennek a fejezetnek különböző megjegyzései mutatják, mindig tudatában maradt a szimbolisztikus interpretációs mód problematikájának és veszélyeinek. Ehhez vö. még az én megjegyzéseimet és kifogásaimat recenziómban a Panofsky-könyvről: Burlington Magazine, 98, 1956, 275. skk. A József-kultusz feltételezhető jelentőségéről az új annuntiatio-ikonográfiában ld. különösen M. SHAPIRO: *„Muscipula Diaboli".* The Symbolism of the Mérode altarpiece. *The Art Bulletin,* XXVII, 1945, 182 skk, továbbá Uő: *A Note on the*

megjelent tanulmányában, amelynek előnye, hogy világosan igyekszik pontosítani az ikonográfiai megújulás mértékét és vezéreszméjét.[14]

Tolnay a flémalle-i *Annuntiatio-triptichon*t „ikonográfiai unikumnak" nevezi, és az annuntiatio-téma újrafogalmazása szempontjából döntő momentumot József, az ács alakjának bevezetésében látja, aki az evangéliumok szerint az annuntiatio idején Máriával csak el volt jegyezve, és még nem volt vele közös háztartása.[15] Ezzel itt egy tökéletes anomáliával állnánk szemben, amelyet csak akkor lehetne megmagyarázni, ha feltételeznénk, hogy a triptichon jobb szárnyán – amely bepillantást enged József ácsműhelyébe – időben az annuntiatiót követő pillanat lenne ábrázolva, nevezetesen körülbelül Krisztus születésének ideje. Ha pillantásunk a középső tábláról a jobb szárnyra terelődik, az idő tavasztól télig telt el.[16]

Tolnay maga adta kezünkbe azokat az eszközöket, amelyekkel különös tézisét, amint hiszem, egyértelműen meg lehet cáfolni. Tanulmányában ugyanis utalt egy olyan műre, amely mind tematikailag, mind kompozíciójában nyilvánvalóan nagyon közel áll a Mérode-oltárhoz, amelynek a flémalle-i triptichonhoz való viszonyát előzőleg még soha nem tárgyalták. Egy strassburgi képről van szó a 15. század első harmadából (10. kép), amelynek egy nagyobb Mária-oltárhoz kellett tartoznia, melyből csupán egy tábla maradt meg Mária születésével, s amely Máriát és Józsefet együtt mutatja egy olyan térben, amely lakószoba és egyszersmind ácsműhely is.[17] Mindenesetre nem az annuntiatio van ábrázolva, hanem az a jelenet, amelyben az angyal eloszlatja József kételyét Mária ártatlanságát illetően. Ennek a képnek irodalmi forrása nem Lukács vagy Máté, hanem Jacobus protoevangéliuma, mert ott van elbeszélve, hogy József felfedezte Mária terhességét, és kétségbeesett, amikor, nyilván előző távolléte után,

---

Mérode Altarpiece. The Art Bulletin, XLI, 1959, 327. sk.

14 *L'Autel Mérode du Maître de Flémalle*. Gazette des Beaux-Arts, LIII, 1959, 65 skk.

15 TOLNAY, 1939: i. m. (12. j.) 68. sk.

16 Az egyik olyan érv, amelyre Tolnay a bal szárnytól a jobbig lezajló évszakváltozásról szóló teóriája támaszkodik, a József műhelyének ablakán át látszó városkép állítólagos téli jellege. Tolnay azt hiszi, hogy az utcát megelevenítő apró figurák ruháin látható fehér pontokat „flocons de neige"-nek [hópelyheknek] lehet értelmezni (ld. a Mérode-oltár e részletének képét: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XVI, 1957, 128). Ahogyan velem Thomas F. P. HOVING, a Department of Medieval Art and the Cloisters, The Metropolitan Museum of Art munkatársa volt szíves közölni, a városképben havazásnak egyéb jele sehol nem figyelhető meg: „not in the sky, on the roofs, on the window-sills, nowhere" [sem a levegőben, sem a tetőkön, az ablakpárkányokon, sehol sem]. A különös fehér foltok valóban kielégítő magyarázatát tehát úgy látszik, nem találták meg.

17 Ezen, a strassburgi St. Marx-ispotályhoz tartozó Mária-táblák eredetéről ld. A. STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik.* IV. Berlin, 1951. 72. skk (111, 112. kép). A táblákat először I. FUTTERER méltatta: *Zur Malerei des frühen XV. Jahrhunderts im Elsaß*. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XLIX, 1928, 187, aki már utal a Protoevangelium Jacobira is, mint a József és Mária együttlakásáról szóló elképzelés szövegforrására. I. Futterernek köszönhető annak igazolása, hogy a másik strassburgi Mária-tábla (Mária születése) ugyanezen téma Bartolo di Fredi freskóján (San Gimignano, S. Agostino) való ábrázolásától függ, aminek az előbb említett strassburgi kép s végső soron a Mérode-oltár enteriőrábrázolásának származása szempontjából is van jelentősége.

munkájából hazatért.[18] Tehát ezen apokrif irat megfogalmazása szerint, amely az annuntiatio témájának képzőművészeti alakítására Keleten is, Nyugaton is jóval erősebben hatott, mint a kánoni evangéliumok, Mária és József attól a pillanattól kezdve együtt laktak, amikor az idős Józsefnek valamennyi kérő közül osztályrészéül jutott, hogy a templomi szűznek gondját viselje. Röviden, az apokrif hagyomány nyomán az annuntiatio József házában történt, ezzel ezen a fontos ponton a Mérode-oltáron lévő ábrázolás bizonyosan nem anomália.[19]

Tolnay a strassburgi Mária-táblában – azt hiszem, joggal – fontos érvet lát amellett, hogy azon ötlet szerzői jogát, miszerint József ácsműhelyét összekeverték az annuntiatio színterével, vagy hozzárendelték, a Flémalle-i mestertől elvitassa, és az érdemet az őt megelőző művészgenerációnak tulajdonítsa. Ebben főleg Melchior Broederlamra gondol, mint az új, realisztikus milieu-ábrázolás feltételezhető feltalálójára. A Flémalle-i mester teljesítménye akkor abban állt volna, hogy ezt az új elbeszélő stílust szakrális realizmussá változtatta.

Hogy ezen konkrétan mit kell elképzelnünk, abba itt nem szükséges közelebbről belebocsátkoznunk, azt az egyet azonban biztosan véljük ezzel, hogy a Flémalle-i mester az új ikonográfiai szókincset, a motívumokat mint olyanokat, beleértve József ácsműhelyét, készen vehette át elődeitől. És ezen a ponton igazolható Tolnay hipotézise, amely szerintem egyébként ellentmondásban látszik lenni kezdeti állításával, mely szerint a Mérode-oltár ikonográfiai unikum lenne. Egy mindeddig kiadatlan miniatúra (12. kép) alapján megbizonyosodhatunk arról, hogy Józsefet, az ácsot tényleg már a Mérode-oltár előtt ábrázolták egy annuntiatio-jelenetben.[20] A miniatúra egy Rouenban 1412-ben befejezett ferences breviáriumban található, és pedig iniciálédíszéül szolgál Szent Ambrus egy, az

18 Protoevangelium Jacobi XIII (Tischendorf szövege nyomán): „’Εγένετο δε αύτή έκτος μήν ,καί ίδού ήλδεν ’Ιωσήφ άπό τών οίκοδομών αύτοῦ, καί είσελδών έν τώ οικώ αύτού εύρεν αύτήν όγκωμένην.” [Hazajött József az építkezésből, bement házába, és megtalálta így, kigömbölyödve Máriát – *Apokrifek*. Szerk. VANYÓ László, ford. LADÓCSY Gáspár. (Ókeresztény írók II.) Bp., 1980. 335.]

19 Ha Tolnay azt mondja, hogy „Le figure de Joseph est en tout cas une anomalie iconographique dans un autel de l’Annonciation, puisqu’il *n’assistait pas* au miracle” [József alakja mindenesetre ikonográfiai anomália egy annuntiatio-oltáron, mivel ő *nem volt jelen* a csodánál] (kurziválás tőlem), ez annyiban helyes, hogy az apokrif evangéliumok tudomásunkra hozzák, miszerint József az annuntiatio pillanatában nem volt otthon, azt azonban nem, mintha Mária akkoriban még nem lakott volna József házában. Kérdés azonban, nem történetietlen elgondolás-e, ha egy korai 15. századi művésztől elvárjuk, hogy mindennek, amit egy egyetlen térbeli egységet alkotó színpadképben (József háza) ábrázol, következésképpen egyidejűnek kell lennie. Más szavakkal, én azt hiszem, hogy a Mérode-oltár jobb szárnyának csak az lehetett a funkciója, hogy „az öreg ács házában” elképzelését szemléletesen megjelenítse, konkretizálja, hogy ebben a „megjelenítésben” az egyidejűleg szemlélhetőnek egyáltalán nem az egy és ugyanazon pillanatban történő és ugyanakkor látható értékével kellett vagy volt szükséges rendelkeznie. Az akkori szemléleti logika, amelyben fontos volt, hogy minden ábrázolt dolog egyetlen nézőpontra legyen vonatkoztatva, nyilván nem írta elő, hogy minden látható dolog egy időponthoz legyen igazítva, bármily ellentmondásosnak tűnjék is ez a mi racionális és művészietlen gondolkodásunk számára. Vö. még: G. FIENSCH: *Form und Gegenstand.* Köln–Graz, 1961. 43: „Nem igaz az a szinte ellenőrizetlenül tekintélyi tantétellé emelt állítás, hogy az időérzékelés szimultaneitása oksági kapcsolatban lenne a homogén, centrálperspektivikusan szerkesztett térrel.”

annuntiatio témájára írott egyik homíliájához.[21] Ebben a homíliában Ambrust csak az az egy kérdés foglalkoztatja, miért kellett az isteni elhatározással istenszülőnek kiszemelt nőnek egyszerre „desponsata et virgo"-nak [jegyesnek és szűznek] lennie, Józseffel házassági szerződéssel összekötöttnek és mégis szűznek.[22] Ambrus, amint más írásaiból tudjuk,[23] azon a nézeten volt, hogy Mária és József eljegyzésük óta házi közösségben élt, de még ha a roueni illuminátor erről semmit sem tudott volna is, az illusztrálandó homília szövege lehetővé tette volna, hogy egyrészt a szeplőtelen fogantatást a Szűz hálószobájában, másrészt a munkája fölé hajoló öreg Józsefet, a rábízott templomi szűznek és érintetlenségének őrzőjét egy képben egymás mellett egyesítse.[24] Szerény miniatúránk bizonyára nem is az első kísérlet volt arra, hogy Mária és József együttlétét ábrázolják a misztérium végbemenetele idején, mindenesetre azonban tény, hogy az új annuntiatio-ikonográfia megalkotása nem a Flémalle-inak, hanem az ő elődeinek műve volt.[25] Józsefnek az annuntiatio képi világába való bevonása címén nehezen tartható fenn a Mérode-oltár igénye az ikonográfiai eredetiségre.

Ráadásul nagyon is kérdéses, vajon felfoghatjuk-e az annuntiatio-téma új fogalmazásának lényegét, ha vele együtt vesszük figyelembe a mellékjelenetet Józseffel.[26] Az a visszhang, amelyet a flémalle-i annuntiatio-verzió azonnal keltett, bizonyítja, hogy mint új alkotást

---

[20] A középkorban nem tudtak megegyezni arról, hogy József mestersége ács, asztalos vagy bútorkészítő volt-e, erről ld. H. HÖPFL: *Nonne hic est fabri filius?* Biblica 4, 1925, 41. skk.

[21] Baltimore, Walters Art Gallery, W. 300, fol. 19. Egy fénykép átengedéséért a Walters Galleryból Miss Dorothy Minernek vagyok nagy köszönetre kötelezve. Ld. ehhez az *Illuminated Books of the Middle Ages and the Renaissance*. Kiállítási katalógus. Baltimore, 1949. 32, 83. sz.

[22] MIGNE: *Patrologia latina.* XV, col. 1551–1553.

[23] Lukács 2, 5-höz írt kommentárjában – MIGNE: i. m. (22.j.) 1555 – így érvel: „végül senki nem tudja elbocsátani azt, akit nem vett magához; tehát azzal, hogy el akarta bocsátani, elismerte, hogy magához vette őt". Vö. J. SEITZ: *Die Verehrung des hl. Joseph.* Freiburg i. Br., 1908. 341.

[24] Ez az annuntiatio-miniatúra ebben a jelenetben egy baldachinos vagy mennyezetes ágy előfordulásának egyik legkorábbi példája, egy másik korai példa a wiesbadeni Staatsarchiv arnsteini kódexében, reprodukálva: D. HENBACH: *Grisaillen und Federzeichnungen der altflämischen Schule.* Strassburg, 1925., valamint ROBB: i. m. (6. j.) Fig. 32.

[25] Csak e sorok leírása után figyeltem fel egy (katalán) trecento-miniatúrára (Paris, Bibl. Nat., MS Lat. 8864, fol. 150v, H. OMONT: *Psautier illustré.* Paris, é.n., Pl. XCIII), amely az annuntiatio Madonnájának és Józsefnek a roueni breviárium szűk terében közelebbről nem pontosított „szomszédsági" viszonyát mint egy házban lakást jellemzi. Ahogyan Dr. Lech KALINOWSKI – ez idő szerint: Princeton – közölte velem, ő már néhány évvel ezelőtt felismerte ennek a miniatúrának jelentőségét a Mérode-oltár ikonográfiájának előtörténete szempontjából, és erről beható tanulmányt készít, amely az *Art Bulletin*ben fog megjelenni.

[26] Ez azonban nem zárja ki, hogy az apokrif József-történet nem mellékes szerepet játszott az új ikonográfia keletkezésében. A Flémalle-i mester e témával való foglalkozására való utalást láthatunk követőinek egy egészen egyedülálló képében, a belgiumi Hoogstraeten templomának fekvő formátumú táblájában, amely egy kontinuáló képtérben az apokrif József-történetnek nem kevesebb, mint 7 epizódját egyesíti, mindet egészen nyilvánvalóan a Flémalle-i képi gondolatai alapján. Csak az annuntiatio hiányzik. E fontos képről röviden szólt F. WINKLER: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden.* Straßburg, 1913. 15., de azóta nem törődtek vele.

gyorsan felismerték és értékelték. Az északi 15. századnak kevés olyan képe van, amelyeknek kompozícióját csak megközelítőleg oly gyakran másolták vagy parafrazeálták volna, mint a Mérode-oltárt. De egyetlen eset sem ismeretes számomra, ahol a József-szárnyat is vele együtt másolták volna. Ebből ítélve ez a mester egykorú csodálói és közvetlen utódai számára nem volt lényegi alkotórésze annak az egyszeri teljesítménynek, melynek hatása alatt álltak.

Iskolát a triptichon középképe csinált, a tulajdonképpeni annuntiatio; alig van olyan régi németalföldi annuntiatio-ábrázolás, amely ne adóznék közvetve vagy közvetlenül ennek az úttörő műnek.[27] Egy ponton azonban a Mérode-annuntiatio majdnem szó szerinti reprodukciói, pl. a brüsszeli múzeum *Annuntiatió*ja (13. kép)[28] sem vették át fenntartás nélkül előképüket, hanem szükségesnek találták, hogy korrigálják azt. Ez az a pont, melyen a Mérode-annuntiatio (11. kép) vét az ikongráfiai tradíció egyik legalapvetőbb szabálya ellen. Mindaddig magától értetődő volt, hogy Mária gesztusával és tartásával felismerhetővé teszi, miszerint az angyal eljövetele őt tevékenységében – legyen az fonás vagy olvasás – lepte meg. Láthatjuk, milyen hatást gyakorol rá a hír, akár csak az ijedséget – perturbata est – ábrázolják, akár kifejezésre kell kerülnie küldetése alázatos elfogadásának. A Mérode-oltár Máriája olyannyira elmerül olvasmányában, hogy még az sem mondható meg róla, vajon hallja-e egyáltalán az üzenetet, nem is szólva arról, hogyan reagál rá. A dráma főszereplője kifejezésének ez a szélsőséges semlegesítése a Flémalle-i tanítványai és követői számára nyilván ellenszenvesnek tűnt, és így meghagyták ugyan az olvasó nő földön kuporgását, a Madonna Humilitatis tipikus tartását, de ismét bevezették az angyali üdvözletre válaszoló gesztust.[29] Korrektúra a tradícióval kötött kompromisszum értelmében, alapjában épphogy egy túl merész ikonográfiai újítás kritikája.

Most már azt jelenti ez, hogy itt, az annuntiata elnémulásában, végre rábukkantunk egy olyan ikonográfiai motívumra, amelyet a Flémalle-i személyes szellemi tulajdonának lehet nevezni? Nem, korlátozás nélkül ezt sem szabad állítani. Mint ismeretes, a Madonna Humilitatis ideáját először sienai és firenzei trecento-festők vitték át az annuntiatára,[30] mindenestre anélkül, hogy

---

27 TOLNAY, 1932: i. m. (12. j.) 322. sk. joggal hangsúlyozta, hogy még a genti oltár *Annuntiatió*jának is előfeltétele a Mérode-oltár polgári enteriőrje. ROBB: i. m. (6. j.) 506., a flémalle-i *Annuntiatió*t nevezi meg mint „the first complete statement of the specifically Flemish iconography of the Annunciation" [az annuntiatio specifikus flamand ikonográfiájának első teljes állítását]. A középkép ismétléseiről listákat – melyeket még ki lehetne egészíteni – ad F. WINKLER: i. m. (26. j.) 10. skk. és M. I. FRIEDLÄNDER: *Die altniederländische Malerei.* II. Berlin, 1924. 109.

28 Legutóbb behatóan tárgyalta C. GOTTLIEB: *The Brussels Version of the Mérode Annunciation*. The Art Bulletin, XXXIX, 1957, 53. skk.

29 Ezt a különbséget a Mérode-oltár középképe és a brüsszeli ismétlés közöttmár WINKLER: i. m. (26. j.) 11. látta, és találóan jellemezte: „A Mérode-oltáron az az igen feszült tovább-olvasás, amely még semmit sem tud az angyal betoppanásáról, […] amott a fej szégyenlős, bizonytalan meghajlása, olyan kézmozdulattal, amely zavartan ismétli, amit a fej kifejezett."

30 Különböző, mind ikonográfiai, mind formális vonatkozásaiban ezt a kapcsolatot többször vizsgálta M. MEISS: *The Madonna of Humility*. The Art Bulletin, XVIII, 1936, 456 sk.; *Painting in Florence and Siena*

hozzányúltak volna az annuntiatio tradicionális ikonográfiájához: az annuntiatio dialógus marad.

De legalább egy példát meg tudok nevezni – egy toszkánai annuntiatio-ábrázolás katalán letéteményesét –, amely azt mutatja, hogy a trecento fejlődésében voltak olyan áramlatok, amelyek úgy látszik, a témának a Mérode-oltár által híressé vált megfogalmazására törekedtek, olyan verziók, amelyek néhány, az utóbbira jellemző képi gondolatot már megelőlegeztek.[31] A katalán retábulum annuntiatio-jelenetében Mária közel azonos tartással kuporog a földön, mint a flémalle-i iskola brüsszeli képén, a könyv a térdén úgy van nyitva, hogy valóban ő, és nem – mint szokásos – csak a néző olvashat belőle. Jellemző módon aztán még a két alak között egy ládán, a hálószoba bejárata mellett, távolabb a háttérben, egy másik könyv is látható, ezúttal úgy felütve, hogy mi, a nézők olvashatjuk benne Mária válaszát: „Ecce ancilla Domini". A katalán annuntiata még enyhén elhárítva a keble előtt tartja a kezét, ez azonban nagyon halk válasz lett, alig kivehető, s így a közbeiktatott könyv vállalja, hogy beszéljen Mária helyett. A Mérode-oltáron végül Mária egészen elnémult, a szobában mélységes csend uralkodik, és a csoda most abban áll, hogy az angyal belépett a szobába, és Mária egyáltalán nem vette észre. Talán az írásszalagban és a könyvben, amely fellapozva fekszik az asztalon Gabriel és Mária között, annak a könyvnek utódait láthatjuk, amelynek a spanyol trecento-képen az volt a funkciója, hogy Mária válasza az angyali üdvözletre, ha nem éppen hangos, mégis látható legyen. Ez azonban egyelőre maradjon csak puszta feltételezés.

Amint láttuk, amennyire látom, egyedüli, nagy valószínűséggel a Flémalle-ira visszavezethető ikonográfiai újítás nem tudott érvényesülni, megmaradt epizódnak a téma történetében, noha ugyanennek a műnek a kompozíciója és festői stílusa lelkes fogadtatásra talált. Ugyanúgy, mint Giotto esetében, a Flémalle-i mesterről is azt kell mondanunk, hogy festészetének *ars nová*ja (Panofsky) – amely a van Eyckek művészetével együtt a festészet új korszakát vezeti be – nem vagy a lehető legkevésbé fogható fel ikonográfiai teljesítménynek.[32]

---

after the Black Death. Princeton, 1951. 149 sk., *„Highlands" in the Lowlands*. Gazette des Beaux-Arts LVII, 1961, 279.

31 Barcelona, Museo de la Ciudadela, egy cardonai retabulum töredéke, ld. C. R. PROST: *A History of Spanish Painting.* II. Cambridge MA, 1930. 214. sk., Fig. 146, VI, 2, 522; az első megbízható stiláris besorolás (Szent Márk mestere) M. MEISS: *Italian Style in Catalonia*. The Journal of the Walters Art Gallery, IV, Baltimore 1941, 69. J. G. RICART: *Pintura Gotice*. Ars Hispaniae IX, 61. skk. javasolja a Szent Márk mester azonosítását az Aragóniában és Katalóniában működő Ramón Destorrentsszel. A földön kuporgó annuntiata példájára – akinek a figyelmét mindenesetre nem köti le olvasmánya – egy miniatúra Tournai-ból: Paris, Ms. lat. 1364, reprodukálva: PANOFSKY: i. m. (13. j.) Fig. 145. és egy még publikálatlan miniatúra a valenciai iskolából: London, British Museum, Egerton MS. 2653, fol. 14.

32 Ikonográfián értem itt az ikonológiaként felértékelt tartalmi magyarázatot is, amennyiben gondolati konstrukciókkal foglalkozik. Az ikonográfia és ikonológia különbségéről l. J. BIAŁOSTOCKI nagyszerű áttekintését: *Enciclopedia Universale dell'Arte,* VII, col. 163–177. E témához v.ö. még K. BAUCH megjegyzéseit *Kunst als Form* c. előadásában: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VII, 1962, 167. skk.

Távolt áll tőlem, mintha abból a negatív eredményből, amelyet a művészi nagyság és az ikonográfiai eredetiség összefüggésére irányuló vizsgálatunk két – még ha igen jelentős is – példán hozott, általánosítva azt a tanulságot kívánnánk levonni, hogy egyáltalán egy esetben sem lenne ilyen kapcsolat. Nagyon is el lehet képzelni olyan történeti konstellációkat, amelyekben a válasz pozitívabbra sikerülne. De talán az a belátás, amelyet nyertünk, mégis segítségünkre lehetne, hogy végre felismerjük az ikonográfia határait, és tudatosítsuk, hogy ennek a fontos diszciplínának legitim módon csak a gondolati elő-állítás, az elő-vetés a tárgya, hogy a legrejtettebb szimbólumok értelmezéseinek nyomozásában is csak a külső témát láttatja, és mégsem a belső témát és annak alakítását, amiről végső soron szó van a művészettörténetben.

A tanulmányok eredeti megjelenési helye

Lermolieff, Ivan [Morelli, Giovanni]: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pnafili in Rom*, Leipzig 1890, 1–78; Uő.: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891, 3–14.

Meier-Graefe, Julius: „Das Barock Grecos", in: *Kunst und Künstler* 10 (1912), 78–97.

Schmarsow, August: „Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914), 66–95.

Vöge, Wilhelm: „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200", in: *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 25 (1914), 193–216.

Friedländer, Max J.: *Der Kunstkenner*, Berlin 1919.

Mâle, Émile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1925, 1–21.

Tietze, Hans: „Verlebendigung der Kunstgeschichte", in: Uő.: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, 45–54.

Schlosser, Julius von: *„Stilgeschichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst. Ein Rückblick* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung 1935/1), München 1935

Krautheimer, Richard: „Introduction to an »Iconography of Mediaeval Architecture«", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), 1–33.

Berliner, Rudolf: „The Freedom of Medieval Art", in: *Gazette des Beaux-Arts* ser. 6, 28 (1945), 263–288.

Frey, Dagobert: „Der Realitätscharakter des Kunstwerkes", in: Uő.: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, 107–149.

Sedlmayr, Hans: *Architektur als abbildende Kunst* (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 225/3), Wien 1948.

Keller, Harald: „Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit", in: *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, 71–91.

Gilbert, Creighton: „On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures", in: *The Art Bulletin* 34 (1952), 202–216.

Schapiro, Meyer: „Style", in: *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, szerk. Kroeber, Alfred Louis, Chicago 1953, 287–312.

Pächt, Otto: „Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964*, Berlin 1967, III, 262–271.